

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANGÉLICA MAYARA GONÇALVES RODRIGUES

**CRIAÇÃO CÊNICA E DRAMATURGIA: A COMPANHIA BRASILEIRA
DE TEATRO VISTA A PARTIR DOS PROGRAMAS TEATRAIS**

CURITIBA

2017

ANGÉLICA MAYARA GONÇALVES RODRIGUES

**CRIAÇÃO CÊNICA E DRAMATURGIA: A COMPANHIA BRASILEIRA
DE TEATRO VISTA A PARTIR DOS PROGRAMAS TEATRAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, linha de pesquisa Literatura e Outras Linguagens, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

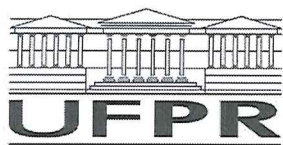
Rodrigues, Angélica Mayara Gonçalves

Criação cênica e dramaturgia: a companhia brasileira de teatro
vista a partir dos programas teatrais / Angélica Mayara Gonçalves
Rodrigues – Curitiba, 2017.
227 f.; 29 cm.

Orientador: Walter Lima Torres Neto
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Teatro brasileiro. 2. Teatro (Literatura). 3. Companhia
teatral – Brasil - História. I. Título.

CDD 801.952



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós-Graduação LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ANGELICA MAYARA GONÇALVES RODRIGUES** intitulada: **Criação cênica e dramaturgia: a companhia brasileira de teatro vista a partir dos programas teatrais**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 25 de Agosto de 2017.

WALTER LIMA TORRES NETO
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA
Avaliador Interno (UFPR)

FRANCISCO DE ASSIS GASPAR NETO
Avaliador Externo (UNESPAR)



ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia vinte e cinco de Agosto de dois mil e dezessete às 14:30 horas, na sala 1013, Rua General Carneiro 460 Edifício D. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda **ANGELICA MAYARA GONÇALVES RODRIGUES** para a Defesa Pública de sua dissertação intitulada **Criação cênica e dramaturgia: a companhia brasileira de teatro vista a partir dos programas teatrais**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: WALTER LIMA TORRES NETO (UFPR), CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA (UFPR), FRANCISCO DE ASSIS GASPAS NETO (UNESPAR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, WALTER LIMA TORRES NETO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 25 de Agosto de 2017.

WALTER LIMA TORRES NETO

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA

Avaliador Interno (UFPR)

FRANCISCO DE ASSIS GASPAS NETO

Avaliador Externo (UNESPAR)

Para todos e tudo que eu amo...

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná por propiciar o desenvolvimento desta pesquisa. E também à Capes por financiar o meu último ano de investigação.

Ao Professor Doutor Walter Lima Torres Neto, que orientou esta pesquisa com generosidade e dedicação.

Aos professores que acompanharam meu percurso nesta pesquisa de mestrado, suas sugestões e contribuições importantíssimas para esta jornada. Na banca de qualificação - a Professora Doutora Amabilis de Jesus da Silva e a Professora Célia Arns de Miranda que participou também da minha defesa como também o Professor Doutor Francisco Gaspar Neto presente na minha defesa.

Aos professores e mestres que fizeram parte da minha jornada e abriram diversos caminhos e possibilidades de pensar e fazer arte entre eles: Margie Rauhen, Márcia Moraes, Cristiane dos Santos Souza, Marcos Steuernagel, Roberto Alvim e Juliana Galdino.

Aos amigos e grandes artistas que me influenciaram, me incentivaram e em mim acreditaram, Paty Kamis, Pretto, Jaci, Max Reinert, Marcelo Bourscheid, Barbara Lia e Nathalia Luiz.

Aos meus colegas de trabalho e diretores dos colégios da rede ensino público do estado do Paraná pelos quais passei por sua compreensão e incentivo.

À Companhia Brasileira de Teatro por ter aberto suas portas e ter concedido com generosidade todas às minhas solicitações.

Ao meu pai, Maurício José Rodrigues, grande entusiasta e incentivador das minhas pesquisas e ideias. À minha mãe, Sueli de Oliveira Gonçalves Rodrigues, por todo carinho e cuidado comigo. Ao meu irmão querido, Vinicius Gonçalves Rodrigues.

Ao meu amor, Felipe, minha gratidão pelo companheirismo, afeto e apoio.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar os discursos presentes nos programas da Companhia Brasileira de Teatro (CBT), demonstrando que os programas teatrais servem como fontes para pesquisas teóricas e carregam uma carga textual poética e estética concernente à pesquisa do coletivo, que vai além de informações básicas relativas ao horário, à data e ao local da apresentação do espetáculo. A partir das análises dos programas dos espetáculos, a pesquisa se debruça sobre os caminhos artísticos da Companhia Brasileira de Teatro ao longo de sua trajetória, dando destaque aos conceitos utilizados pelo coletivo, aos autores, às linhas estéticas, aos processos de edificação cênica e à produção dos espetáculos. Além disso, ressaltamos as informações contidas nos programas como dados em movimentação e transformação, e menos como unidades estáveis. Com isso, buscamos traçar um breve panorama das perspectivas e tendências estéticas desenvolvidas pela CBT, trazendo à luz peculiaridades do teatro contemporâneo.

Palavras-chaves: Programas de Teatro; Teatro Brasileiro; Dramaturgia.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the discourses present in the programs of Companhia Brasileira de Teatro (CBT), demonstrating that theatrical programs serve as sources for theoretical research and carry a poetic and aesthetic textual meaning concerning the research of the collective, which goes beyond basic information related to the time, the date and the place of presentation. Based on the analyzes of the programs of the shows, the research focuses on the artistic paths of Companhia Brasileira de Teatro throughout its trajectory, highlighting the concepts used by the collective, the authors, the aesthetic lines, the processes of scenic building and Production of the spectacles. In addition, we emphasize the information contained in the programs as data in movement and transformation, and less as stable units. With this, we seek to give a brief overview of the perspectives and aesthetic tendencies developed by the CBT, bringing to light peculiarities of contemporary theater.

Key words: Theater Programs; Brazilian Theater; Dramaturgy.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PROGRAMA DE DIVULGAÇÃO DE PRODUTOS DE EUGÉNE RIMMEL.....	23
FIGURA 2 – ESTA CRIANÇA.....	38
FIGURA 3 – ESTA CRIANÇA.....	39
FIGURA 4 – VIDA.....	46
FIGURA 5 – KRUM.....	55
FIGURA 6 – VIDA.....	55
FIGURA 7 – O QUE EU GOSTARIA DE DIZER.....	55
FIGURA 8 – OXIGÊNIO.....	62
FIGURA 9 – VIDA.....	63
FIGURA 10 – KRUM.....	100

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 UM PASSEIO PELO VALE DOS PROGRAMAS TEATRAIS.....	18
2.1 OS PROGRAMAS DE TEATRO AO LONGO DA HISTÓRIA.....	18
2.2 AS ÊNFASES DOS PROGRAMAS TEATRAIS.....	26
3 A COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO (CBT).....	30
3.1 A COMPANHIA.....	30
3.2 INTEGRANTES.....	31
3.3 CARACTERÍSTICAS.....	32
3.4 ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO.....	34
3.5 OS PROGRAMAS DA COMPANHIA.....	36
4 LENDO OS PROGRAMAS DA CBT: A COMPANHIA E SUA DRAMATURGIA.....	43
4.1 O TERMO DRAMATURGIA.....	43
4.2 DIMENSÕES E AMPLIAÇÕES DO TERMO DRAMATURGIA.....	50
4.2.1 Dramaturgista, criação coletiva e processo colaborativo.....	54
4.2.2 Questões de autoria.....	64
4.3 TEXTO COMO PONTO DE PARTIDA.....	76
4.3.1 Crises e desdobramentos: fábula, personagem e ação.....	76
4.3.2 Tradução, adaptação e outros processos.....	107
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS.....	132
ANEXO 1- PEÇAS E PREMIAÇÕES.....	137
ANEXO 2 - INTEGRANTES DA CBT.....	143
ANEXO 3 - OS PROGRAMAS DA CBT.....	150

1 INTRODUÇÃO

A intenção desta dissertação é observar, analisar e interpretar aspectos estéticos e estratégias de criação cênica e produção do coletivo curitibano Companhia Brasileira de Teatro (CBT) a partir dos discursos dos seus agentes criativos, presentes nos programas de teatro da companhia.

A nossa metodologia será um pouco diferente da maioria das pesquisas a respeito de obras teatrais, pois, em geral, os estudos de teatro tendem a voltar-se para os textos teatrais ou para a análise do espetáculo. Assim como Walter Lima Torres Neto indica em sua análise sobre os programas de teatro, nossa motivação “(...) adveio da ausência de estudos dedicados exclusivamente aos programas de teatro como fontes” (TORRES NETO, 2016, p. 189). Portanto, nossa pesquisa partirá de uma análise individual de cada um dos programas de teatro da CBT, tendo em vista uma observação relativa à forma e ao conteúdo dos projetos editoriais. Também traçaremos uma análise comparativa entre os programas do coletivo e em relação aos materiais teóricos e à crítica especializada, mapeando as tendências estéticas e os processos criativos da CBT. Destacamos, também, a respeito da metodologia de pesquisa, que esta traz um caráter inovador nos campos de investigação sobre teatro e literatura.

Ao desenvolvermos nossa pesquisa a partir dos programas de teatro, estaremos perscrutando o chamado paratexto teatral e nos guiando por meio dos conceitos de Gérard Genette.

Conforme a etimologia da palavra paratexto, o prefixo grego *para* designa uma modificação da palavra *texto*. Tal prefixo indica algo que se coloca perto de, ao lado de; algo que acontece paralelamente a outra coisa. Ao compor a nova palavra, sinaliza-se uma organização textual que se coloca ao lado de uma outra, com a qual mantém uma relação direta, não de dependência, mas de continuidade.

Para Genette (1982, p. 10), os elementos que constituem o paratexto são:

Título, subtítulo, intertítulos; prefácios, posfácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatória, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, (...), que propiciam ao texto um entorno (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende.

Genette (1987, p. 7) considera que esses elementos exercem uma dupla ação sobre o texto: o envolvem e o prolongam. Na perspectiva paratextual, o texto é ampliado pelos elementos que o envolvem, como os elementos pré-textuais e pós-textuais, e também pela rede de comentários, especializados ou não. Ou seja, o paratexto estabelece relação entre o que está dentro (no texto) e fora (o discurso sobre o texto).

Conforme sinaliza Genette (1987, p. 10-11), o paratexto é formado por duas modalidades de elementos paratextuais: o peritexto e o epitexto. O peritexto refere-se a uma categoria espacial marcada pela continuidade ou unicidade da obra. Os elementos peritextuais circundam o texto dentro do próprio espaço da obra, estando em continuidade direta, como o nome do autor, os títulos, intertítulos e toda a materialidade daí advinda, como as indicações de coleção, capa etc. O epitexto também está situado no entorno do texto, estando, contudo, a uma distância marcada por uma descontinuidade em relação à obra. Os elementos epitextuais são divididos em públicos, os que tomam forma nos suportes midiáticos, como as entrevistas com o autor, debates etc., e privados, como correspondências e diários que, com o tempo, podem passar a integrar a obra.

O programa teatral, portanto, estaria inserido dentro da ideia de paratexto, mais precisamente como sendo um epitexto. Do ponto de vista de sua concepção, o programa teria surgido da necessidade de uma comunicação mais eficiente entre aqueles que praticam o teatro, os agentes criativos, e o seu público. Ele seria como uma resposta dos agentes criativos e produtores a uma necessidade de aperfeiçoamento do processo de difusão e divulgação de uma apresentação artística que se quer oferecer a uma determinada coletividade. Sua origem, segundo Torres Neto (2011), numa primeira fase, estaria relacionada à evolução e emancipação do cartaz do espetáculo, seu predecessor, como nos aprofundaremos mais adiante.

Também ressaltamos que, conforme Genette (1987, p. 9), na época midiática é multiplicada a produção de discursos que circundam uma obra, o que contribui sobremaneira para sua divulgação. Todavia, observamos que o programa teatral continua sendo produzido, servindo de patrimônio material relativo a uma obra que tem caráter efêmero e ampliando suas funções, como veremos ao longo de nossa pesquisa.

Se pensarmos no âmbito social, os programas não são objetos específicos ao fazer teatral, pois estão presentes em diversas cerimônias artísticas, como uma ópera, um concerto, um show e até mesmo em outras cerimônias sociais, como casamentos e aniversários. No entanto, em nossa análise, pensaremos no programa teatral como um objeto material, relativo à cultura teatral, que carrega um discurso criativo em relação a uma determinada obra cênica e coletivo; observá-lo-emos como uma obra intelectual que possui algumas especificidades, como sua forma escrita e seus pressupostos.

Assim, estaremos próximos da ideia de discurso de âmbito mais amplo, em consonância com as indicações e os pensamentos de Michel Foucault a respeito do assunto. Segundo Foucault, em seu livro *A Arqueologia do saber* (2008), o discurso seria uma representação culturalmente construída pela realidade, não uma cópia exata. Sendo assim, o discurso não deve ser pensando como algo natural e despretensioso, é uma construção social. Foucault (2008, p. 29-30) ainda propõe que o discurso seria o conjunto de enunciados, sob uma dada formação discursiva, praticados ao longo do tempo. Seu texto *A Ordem do Discurso* (1996) também corrobora com as indicações propostas acima ao apresentar a hipótese sobre o discurso estar relacionado ao poder:

Suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por papel exorcizar-lhe os poderes e os perigos, refrear-lhe o acontecimento aleatório, disfarçar a sua pesada, temível materialidade. (FOUCAULT, 1971, p. 2).

Deste modo, o discurso se confirma como uma produção humana, que carrega um caráter ideológico que se insere nas esferas sociais e políticas, mais precisamente, no nosso caso, na esfera da arte. Sendo os conteúdos escritos, a escolha do formato, cores e fotos dos programas da CBT, claramente selecionados anteriormente, eles expressam os pressupostos do coletivo sob determinado espetáculo em determinado período. Desta maneira, nosso trabalho é uma análise do conjunto de enunciados presentes nos programas da CBT ao longo de sua trajetória.

Outro ponto que levantaremos em consideração é que este conjunto de enunciados que analisaremos são remetidos a um determinado emissor, ou melhor, a um autor desse discurso, a Companhia Brasileira de Teatro. Mais uma

vez, em consonância com Foucault, buscaremos indicar o que compreendemos como autoria.

Entendido o autor, claro, não como o indivíduo que fala, o indivíduo que pronunciou ou escreveu um texto, mas como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem das suas significações, como lastro da sua coerência. Este princípio não funciona em qualquer lugar, nem de maneira constante: existem, à nossa volta, muitos discursos que circulam sem que o seu sentido ou a sua eficácia estejam em poder de um autor, a que seriam atribuídos: palavras do dia a dia, que se apagam de imediato; decretos ou contratos que têm necessidade de signatários, mas não de autor, receitas técnicas que se transmitem no anonimato. Mas nos domínios em que a atribuição a um autor é usual — literatura, filosofia, ciência [...]. (FOUCAULT, 1971, p.8).

Sendo assim, o autor deste discurso, no nosso caso o coletivo CBT, é afetado todo tempo por influências artísticas, mudanças políticas e sociais, artistas que se unem a companhia e deixam seus rastros. Portanto, observaremos que existem mudanças dentro do discurso, principalmente, quando acompanhamos uma trajetória histórica. No concernente a esta ideia, Foucault (1971, p.14) indica o conceito de “descontinuidade”, pois os discursos não seriam homogêneos e contínuos, mas se desenvolveriam em diversas direções: “Os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas que se cruzam, que às vezes se justapõem, mas que também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 1971, p.14). Portanto, o denominador comum da nossa pesquisa, mesmo que bastante abrangente, seria a ideia de um conjunto de enunciados criativos, contidos nos programas teatrais, de autoria da CBT, que serão analisados dentro de suas variáveis e pontos de convergência, não como uma unidade estável, mas como um processo em movimento.

Ao longo de nosso estudo, dedicar-nos-emos a traçar um breve panorama histórico sobre os programas teatrais e os tipos de ênfases presentes nos discursos, denominadas por Walter Lima Torres Neto como ênfases: estética, histórica, genética e didascália. Também nos debruçaremos sob a CBT, apresentando o histórico do coletivo e seus integrantes. Além disso, esmiuçaremos os discursos dos programas da CBT, na tentativa de criar silhuetas em relação as suas formas teatrais, estéticas e dinâmicas mais presentes.

Todavia, é importante ressaltar o fato de utilizarmos os discursos dos programas como objetos literários, o que para muitos puristas é algo questionável.

No concernente a este apontamento, Tzvetan Todorov, em seu livro *A literatura em perigo* (2009), diz existir algumas limitações e fronteiras, que são construídas dentro da sociedade, sobre o que é ou não literatura. De acordo com o teórico, esses entraves são colocados nas escolas, na maneira que são feitos os estudos literários, em que analisar questões formais e de gênero suplantou e limitou nossa visão a respeito da literatura.

Nesse livro, Tzvetan Todorov (2009) discorre sobre correspondências trocadas entre Georges Sand e Gustav Flaubert, que, entre outros assuntos, apresentavam seus pontos de vista sobre a concepção de literatura. O que Todorov demonstra é que a construção social influi diretamente nessas concepções, isto é, a visão de mundo, o juízo de gosto, a época, as questões religiosas, entre outros, mudam o olhar de cada sujeito sob o que pode ser circunscrito no panorama da literatura.

Ademais, o que o teórico julga mais importante entre as correspondências trocadas entre os estudiosos não é a conclusão de cada um ou o veredito sobre uma concepção de literatura, mas sim como essa discussão amplia nossa compreensão a respeito da dimensão humana. Segundo Tzvetan Todorov,

Libertar a literatura do espartilho asfixiante em que está presa, feita de jogos formais, queixas niilistas e “umbiguismo” solipsista? Isto poderia, por sua vez, a levar a crítica a percorrer horizontes mais amplos, retirando-a do gueto formalista que interessa apenas a outras críticas, proporcionando a ela a abertura para o grande debate das ideias do qual participa todo conhecimento do homem. (TODOROV, 2009, p. 89).

Portanto, o estudo da literatura implica em alargar as dimensões do conhecimento, por conseguinte a compreensão do ser humano, utilizando a forma escrita a partir da subjetividade daquele que escreve. Desse modo, ler os programas da CBT e analisar os discursos dos agentes criativos é redimensionar nosso conhecimento não apenas para o campo teatral, mas para a relação do ser humano e suas dinâmicas ao longo da história.

Também não podemos nos esquecer do que Antoine Compagnon (2010) nos lembra sobre esse debate. Segundo o autor, os estudos sobre teoria literária

são modernos, são instaurados no século XIX e estão relacionados com a filosofia da literatura, a estética, a função da arte, as definições de belo e valor - conceitos estes cada vez mais amplos e relativos. E, o mais interessante, é perceber que esses estudos se tratam “de resistir à alternativa autoritária entre a teoria e o senso comum, entre o tudo ou nada, porque a verdade está presente no entrelugar”. (COMPAGNON, 2010, p. 27).

Ainda sobre essa questão, vale ressaltar as ideias de T. S. Eliot, lembradas por Compagnon, sobre o fato de um novo escritor alterar toda paisagem literária.

Os monumentos existentes formam entre si uma ordem ideal que é modificada pela introdução, entre eles, da nova obra de arte. A ordem existente é completa antes da chegada da nova obra; para que a ordem subsista, depois da intervenção da novidade, o conjunto da ordem existente deve ser alterado, ainda que ligeiramente; e assim as relações, as proporções, os valores de todas as obras de arte em relação ao conjunto são reajustados. (ELIOT, 1919 *apud* COMPAGNON, 2010, p. 34).

Dessa maneira, os conceitos sobre o que é ou não literatura não são estáticos, dependem do meio e dos estudiosos, e das questões que cada um se volta. Sem falarmos dos apontamentos e estudos ligados à recepção, que colocam um grande foco no papel do leitor. Hoje, podemos considerar um texto como tal quando alguém o lê, ou seja, quando os sentidos do texto são construídos e atualizado pelos receptores por meio de horizonte de experiências e repertórios. Essa interação autor-texto-leitor que é a base teórica para a estética da recepção e que coloca o leitor ao lado do autor e da obra em um novo nível de valorização.

Portanto, conceber se o programa de teatro é ou não literatura depende muito mais do contexto histórico, social e artísticos em que estamos inseridos do que de uma verdade absoluta. Ainda, como indica Tzvetan Todorov (2009), analisar o programa como um material que derruba fronteiras e amplia nossa visão a respeito do ser humano parece mais produtor do que as tentativas de limitar a literatura.

2 UM PASSEIO PELO VALE DOS PROGRAMAS TEATRAIS

Vale, dentro do relevo, é um acidente geográfico que pode ter uma pequena ou grande extensão, e está localizado entre áreas mais altas, como colinas ou montanhas. Assim como um vale, se observarmos, o programa teatral estaria entre montanhas, pois ele não é o espetáculo nem o texto que deu origem ao espetáculo ou o processo criativo. Nesse sentido, verificamos que o programa não é muito investigado. Em geral, as pesquisas são direcionadas à encenação e à análise do texto teatral. Ou seja, o programa teatral está entre gigantes! Contrapondo a esse contexto, esta dissertação tem como objetivo realizar uma análise de programas teatrais. Assim, neste capítulo, com base na pesquisa do professor e teórico teatral Walter Lima Torres Neto, apresentaremos o contexto histórico dos programas teatrais e as ênfases - os tipos de textos, discurso - mais recorrentes encontradas neles.

2.1 OS PROGRAMAS DE TEATRO AO LONGO DA HISTÓRIA

A nossa pesquisa parte dos caminhos trilhados pelo professor e teórico teatral Walter Lima Torres Neto, que teve contato com mais de 2.500 programas teatrais brasileiros, europeus e norte-americanos, e se debruçou, principalmente, nos programas teatrais brasileiros do início do século XX até os dias de hoje. Segundo Torres Neto (2016, 2014, 2013), em seus artigos a respeito do assunto, o programa de teatro que conhecemos na atualidade advém dos programas europeus do século XIX. Seu formato, a princípio, era o de cartaz, anunciando nos espaços públicos e privados hora, local e data da apresentação artística.

Já na metade do século XIX, os cartazes vão ficando maiores e não têm mais a dupla função de cartaz e programa. Assim, o programa vai ganhando seu próprio formato.

Sobre os primeiros programas, estes foram confeccionados em pequenas folhas soltas ou folhetos e continham, sem nenhuma rigidez, os mesmos dados existentes no cartaz de rua, isto é: título da obra; eventualmente o nome do autor; dia, lugar, hora, preços, duração do espetáculo; algumas vezes o nome dos artistas, etc.

De acordo com Torres Neto (2013), apesar dos programas serem mais perecíveis do que publicações de livros, eles fazem parte do patrimônio material do teatro. Pensando no fato de que as apresentações teatrais possuem um caráter efêmero, um dos primeiros registros materiais, além de cenários, figurinos e objetos cênicos, seria o programa teatral, que comporia também este arcabouço histórico.

O programa teatral pode aparecer como o primeiro elo entre o espectador e a obra. Muitos espectadores chegam com antecedência nos dias das apresentações dos espetáculos para ler os programas teatrais e começarem, deste modo, a relação com a obra. Já outros, leem os programas após a encenação e criam conexões, elucidações ou constatações sobre a obra que assistiram. Assim, inúmeras são as maneiras como o público se relaciona com os programas, os funcionamentos da recepção.

Em nossa pesquisa, independente do espetáculo, utilizaremos o programa como fonte que dialoga com a obra, que nos traz perspectivas em relação aos agentes criativos, às dinâmicas de encenações, à estética do grupo e aos pressupostos da companhia em relação a sua pesquisa cênica. Isto porque, com nossa análise, percebemos que, se os espetáculos sofreram e sofrem modificações ao longo do tempo e a relação do público com o espetáculo muda, também a relação e o objetivo do programa de teatro se transforma com o passar do tempo.

Podemos observar que, na sua origem, o programa de teatro tinha como função primordial vincular informações a respeito do espetáculo, o evento social em si, e não ser um veículo de ideologias e expressões estéticas, como se transforma mais tarde no século XX. A partir de nossa análise dos programas da CBT e das ênfases catalogadas nos programas por Torres Neto, observamos que os programas se transformam em objeto de reflexão crítica sobre a apresentação, enquadrando e orientando, por conseguinte, o olhar do espectador. O programa exerceria, assim, na contemporaneidade, um papel no tocante a fruição estética da apresentação cênica.

Na contemporaneidade, verificamos que devido às redes sociais virtuais, o programa muitas vezes tem desaparecido, principalmente em grupos com poucos ou nenhum recurso para montagem. Por outro lado, existem agentes criativos, como os da CBT, que estão cada vez mais desdobrando as funções e

o diálogo do programa com o espetáculo, como iremos observar mais adiante em nosso trabalho.

A criação, editoração de um programa, não é aleatória nem natural. É, sem dúvida, um trabalho a partir das relações sociais, que parte de discursos, enunciados anteriores, como todo discurso público. De acordo, com Torres Neto em seu artigo: *Decifrando o espetáculo: os programas de teatro na cena contemporânea*,

O conteúdo do programa, por mais singelo ou complexo que seja, ou por mais que tenha a aparência de um livro e não de um breve prospecto, nas mais variadas ocasiões distribuído ou vendido, ele é uma expressão não naturalizada, mas ao contrário, uma expressão consignada pelo trabalho intelectual dos agentes criativos do espetáculo, ou daqueles agentes promotores ou gestores da montagem. Isto é, o programa, é uma expressão, ou melhor do que isto, um discurso organizado e dirigido ao leitor/espectador, que se manifesta “de dentro”, em relação à criação/concepção da obra cênica, em relação ao evento, não se caracterizando como uma publicação exógena, como é a crítica de teatro que se coloca como um comentário receptivo, a posteriori, em relação à exibição da obra. (TORRES NETO, 2016, p.2)

Portanto, analisar os programas como objetos aleatórios, parece ser uma atitude um pouco ingênua. Elaborar um projeto editorial, desenvolver textos a respeito de uma obra, requer, sim, principalmente em companhias que trabalham com subsídios públicos, uma reflexão. No nosso caso, ênfases estéticas que presentificam-se, nos enunciados, nos trechos dos textos, nas informações e nas imagens que serão direcionados à comunidade. Voltando-nos ao desenvolvimento das pesquisas em relação aos programas e analisando os trabalhos desenvolvidos por Torres Neto, verificamos que dentro do campo do teatro existem outros pesquisadores que descortinaram esse espaço. Torres Neto, ao longo de suas pesquisas, traz destaque para três estudos que problematizaram a condição e o lugar do programa como um elemento relacionado ao ato da recepção no teatro, isto é, no âmbito da recepção teatral e também como fontes de pesquisa. São os trabalhos de Marvin Carlson (1990), David Gilbert (2002) e um artigo de Patrice Pavis (1980).

De acordo com Torres Neto, os estudos de Marvin Carlson sobre o desenvolvimento dos programas podem ser considerados pioneiros na história do teatro, ao pesquisar a condição do programa de teatro americano, inserido no contexto das relações econômicas do trabalho teatral. Por outro lado, num

campo mais analítico, teríamos os textos de David Gilbert¹, que analisa uma série de programas teatrais quebequenses. Segundo Torres Neto (2016), David Gilbert, em 2003, organiza uma metodologia construída a partir de estudos relativos à semiologia teatral, problematizando o programa como um paratexto teatral.

Sua contribuição é muito importante pois sai do âmbito de uma visada histórico para se focar no objeto-fonte em si e suas propriedades, em termos de conteúdo redacional e iconográfico. Trata-se de um estudo introdutório, mas muito bem fundamentado do ponto de vista teórico que tem por base uma análise estruturalista e semiológica. Dessa forma, naturalmente, vem se impondo à pesquisa uma análise do programa de teatro, que tem procurado problematizar e interpretar tanto os conteúdos textuais quanto as imagens presentes nesses pequenos prospectos. (TORRES NETO, 2016, p.4)

Dentro da perspectiva de quais metodologias podemos desenvolver para analisar os programas teatrais, o professor Walter Lima Torres Neto (2016) nos indica um paralelo com os prefácios escritos pelos próprios dramaturgos para seus espetáculos. Torres Neto percorre um caminho histórico indicando diversos prefácios e elucidando este comparativo. Destacamos nesta pesquisa o prefácio escrito por Victor Hugo ao espetáculo *Cromwell*, que ganhou maior notoriedade que a própria obra cênica prefaciada. Conhecido pelo subtítulo *Do Grotesco e do Sublime*, este paratexto ganhou vida e edição próprias, tendo repercussão de manifesto do Romantismo. Por outro lado, a peça escrita em si, de grande complexidade para ser encenada, acabou à sombra de seu prefácio. Dessa maneira, Torres Neto faz uma densa e importante reflexão do autor dramático que extrapola as razões do título prefaciado para se projetar como o pensamento de uma nova estética para o próprio teatro.

Retornando a pensar na trajetória histórica dos programas e nas suas origens, em consonância com os pressupostos observados no artigo *Olha o Programa da Peça!*, de Walter Lima Torres Neto e Felipe Ribeiro, os programas que conhecemos teriam origem europeia - mais precisamente esta prática teria iniciado na Inglaterra. Como sugerimos anteriormente, primeiro ele surge como cartaz, em que era fixado nas portas dos teatros anunciando os espetáculos da

¹ DAVID, Gilbert. **Théâtres au programme**. Panorama des programmes de théâtre de langue française à Montréal au XX e siècle [catalogue de la exposition du même nom, avec Sylvain Schryburt]. Montreal: Bibliothèque Nationale du Québec et CÉTUQ, 2002.

casa. De acordo com Torres Neto (2011), em sua interpretação e tradução de um verbete do *Oxford Companion to The Theatre*, a definição de programa e de cartaz é a mesma, o que conjectura a possibilidade de o cartaz ter sido usado como programa, ou seja, distribuído aos espectadores do espetáculo, desde o século XVII: “o primeiro cartaz inglês de que temos conhecimento, e que provavelmente serviu como um programa para ser distribuído em mãos, é do Public Record Office e data de 1672” (RIBEIRO; TORRES NETO, 2011, p. 141). Portanto, esse programa mais antigo era o próprio cartaz do espetáculo, dobrado para facilitar o manuseio e então distribuído ou vendido à plateia.

Como já afirmamos, no século XIX cartaz e programa se distanciaram e adquiriram configurações próprias. Quando o cartaz aumentou consideravelmente de tamanho, sua dimensão impediu que ele fosse dobrado para servir de programa. Ainda segundo a interpretação de Torres Neto e Ribeiro (2011, p. 141) do *Oxford Companion to The Theatre*, “nos anos de 1850, o Olympic Theatre voltou aos programas pequenos para uso dentro do teatro, distribuindo-os, gratuitamente, para os espectadores dos lugares mais caros”. O que percebemos é que em pouco tempo o programa popularizou-se e passou a ser usado em outros teatros ingleses. A partir desse momento foi selado o divórcio entre o programa e o cartaz, ao menos na Inglaterra.

Verificamos em nossa pesquisa que, a partir da segunda metade do séc. XIX, tanto na França quanto na Inglaterra, a ênfase do programa esteve no aspecto publicitário, em que era enfatizado o nome dos autores das peças, dos ensaiadores e dos diretores, bem como dos artistas intérpretes.

Durante os últimos 30 anos do século XIX, houve uma sistematização do programa no concernente à publicidade. De acordo com Torres Neto (2013, p. 6), “Ele passou a funcionar também como um catálogo de anúncios para produtos e serviços, cujo público-alvo era o público espectador”. Essa orientação mercadológica marcou um impulso importante no advento da modernização e, sobretudo, da autonomia da publicação. Com essa prática, os teatros, na pessoa dos seus diretores, passaram a ter o controle total sobre o conteúdo dos programas, que eles próprios editavam e distribuíam, ao invés de se submeterem às programações publicadas nos vários jornais-programas e programas piratas editados pela imprensa teatral.

De acordo com o professor Walter Lima Torres Neto, nesse aspecto mercadológico, o empresário do ramo dos cosméticos e perfumista Eugène Rimmel tem um papel de destaque,

Rimmel revolucionou o uso publicitário dos programas ao promover a propaganda para seus perfumes de maneira muito engenhosa. Instalado em Londres, associou-se a diversos teatros ingleses para, na impressão de seus programas, perfumá-los com as essências dos perfumes que tinha a intenção de lançar no mercado, segundo a moda e segundo o repertório em cartaz. O lançamento dos perfumes se dava por meio de anúncios nos programas e de inserções publicitárias curiosas. O programa do espetáculo do dia 4 de janeiro de 1864, no Theatre Royal, New Adelphi, em Londres, dirigido pelo empresário Benjamin Webster, trazia como informação complementar à descrição da peça *Lady Belle Belle! or Fortunio and his seven magig men*, para sua cena 5: “Nesta cena o perfume *Winter Flowers* será aspergido pelo Vaporizador Rimmel”. Em 25 de outubro de 1873, no Dury Lane, lia-se no programa da peça *Antonio e Cleópatra* na cena 1, do ato I, que se passa, segundo o programa, na “Barca de Cleópatra”, no Egito, a inserção publicitária: “o perfume da cena é produzido graças ao *Persian Ribbon* da Rimmel. (TORRES NETO, 2013, p. 6).

FIGURA 1 -Programa/ Cartaz de divulgação de produtos de Eugène Rimmel



Fonte: Pinterest- Jules Cheret (2017)

Apesar dessas peculiaridades, percebemos que a princípio não havia realmente uma diferença substancial entre um programa teatral e um programa para uma cerimônia de casamento, pois seu caráter era mais informativo, como afirma Torres Neto (2014, p. 4-5): “Parto do pressuposto de que o programa de teatro é, na sua origem, principalmente um veículo de informação sobre a apresentação, o evento social em si, e não um veículo, como se transforma mais tarde no século XX, de ideologias e expressões estéticas”.

Voltando-nos ao programa teatral ao longo do século XX e XXI no Brasil, segundo Torres Neto e Ribeiro (2011), os aspectos tipográficos do programa de teatro permanecem, razoavelmente, estáveis num período que vai da década de 1950 até o fim dos anos 1980. Percebemos, também, um fato importante na diagramação dos programas até a década de 1960, há um espaço privilegiado que é dado ao produtor e aos atores principais do espetáculo. Além disso, o programa passa de 16 cm por 22 cm nos anos 1950 e 1960 para 21 cm por 27 cm a partir do início dos anos 1970.

Observamos, de acordo com Torres Neto (2013) e com nossa catalogação de programas teatrais para uma pequena exposição em 2015², uma constante na maioria dos programas desse período a que tivemos acesso: o formato característico de uma revista, com um número considerável de páginas e a capa diferindo do miolo, seja no tipo de papel ou na gramatura. Outros aspectos formais do programa não apresentam essa rigidez e são alvos de mudanças mais frequentes. O papel passa gradativamente do *offset* ou papel jornal ao *couche*. Começamos a encontrar miolos em cores em alguns programas da década de 1980. Também percebemos uma diagramação pouco rigorosa durante todo esse período, se comparada com os dias de hoje.

Já a partir do final da década de 1980, alguns experimentos na forma do programa apontam para o novo caminho que seria implementado durante a década seguinte: o caminho da diversidade formal em oposição ao padrão revista. No entanto, observamos no programa da peça *Macunaíma* (1978), dirigida por Antunes Filho, que apesar de apresentar um formato similar ao da revista, não tem as mesmas dimensões, mas esta investida na diversificação só se concretiza com força na década de 1990.

Além disso, analisamos que houve uma redução significativa no número de páginas, com exceção dos espetáculos subsidiados pelo poder público, que ainda utilizam programas similares aos da década de 1980. A redução de páginas e, por conseguinte, da quantidade de informação veiculada, torna cada vez menos frequentes programas do tipo revista, e abre espaço às

² No segundo semestre de 2015, como atividade de extensão acadêmica, o professor Walter Lima Torres Neto desenvolveu com a mestrande Angélica Rodrigues uma pequena exposição do seu acervo pessoal de programas teatrais brasileiros do século XX na Biblioteca do Edifício Dom Pedro I da UFPR.

experimentações gráficas. Aos poucos a padronização vai desaparecendo e podemos dizer que a regularidade formal dos programas é justamente a diversidade de formatos. O implemento das leis de incentivo à cultura possibilita a diversidade de linguagens cênicas expressa por proponentes/artistas em detrimento da lógica do empresário teatral, que reproduzia o formato revista variando somente em relação ao seu luxo.

Sobre o programa e a sua relação com a história do teatro, e as estéticas experimentadas pelos agentes criativos, todos nós sabemos que a encenação está contaminada por elementos da performance, das artes plásticas, do cinema, em meio a diversificação de estéticas que fazem apelo a variado instrumental científico. A própria crise da representação nas artes, de uma maneira geral, problematiza questões complexas em relação ao teatro, por definição tradicional uma arte da representação. Dessa forma, ao menos no teatro brasileiro atual, despontou uma grande variedade de formatos para os programas dos espetáculos (tamanho, corte, cores, número de páginas, dobradura, modalidade cartaz-programa, cartão-programa, etc.). Observa-se que com o tradicional formato revista convivem programas de tipologias muito diversificadas, desde uma simples folha A4 dobrada em duas ou três partes, o que expressa a economia nos meios de produção dos grupos iniciantes, até outros exemplares mais sofisticados, como no espetáculo *Casa de Laura* (2009)³, cujo programa é uma pequena bolsa com alguns cartões contendo fotografias e a ficha técnica do espetáculo.

Nesse sentido, o programa deixa de ser um veículo apenas de informação ou peça publicitária da montagem, para torna-se um objeto de arte, graças ao seu formato e à sua própria arte gráfica. Além disso, ao minimizar sua condição de unicamente rastro da concepção do próprio espetáculo, ele reforça o discurso do qual é suporte, ou seja, o programa passa a dizer tanto sobre a concepção da cena que acaba por direcionar a própria recepção do espectador. Sob esse aspecto, Patrice Pavis em seu dicionário (2015a, p.308) alerta para o perigo de

³ *Casa de Laura*, de Anamaria Nunes, RJ, 2009. Neste mesmo sentido, vale lembrar-se do programa em formato de cartas de baralho da peça *Um Molière imaginário*, do Grupo Galpão, MG, 1997, bem como de certas encenações que entregam junto com o programa um pequeno objeto que literalmente materializa uma metáfora associada ao universo da obra.

tornar o discurso do programa “similar ao discurso da encenação tal como o próprio espectador o recebe e produz”.

Em relação ao programa teatral contemporâneo e, mais especificamente, sobre nosso objeto de estudo, os programas da Companhia Brasileira de Teatro, analisamos o programa da peça *Suíte 1* (2009), que mostra um fac-símile de anotações das primeiras impressões que os atores tiveram do texto e outro do desenho do cenário com algumas anotações para a cena de número quatro. Essas informações revelam ao leitor-espectador parte da concepção da cena e da construção do que pode ou não, como veremos mais adiante, chamar de personagem, por parte dos atores. Nesse mesmo programa há uma descrição da trajetória da montagem e uma seleção de críticas sobre o espetáculo. Neste caso, além da ação de legitimar, historicizando a trajetória do espetáculo, o programa propõe uma intimidade entre o leitor-espectador e os agentes criativos que expõem seus esboços para as cenas. Pode-se intuir que revelando os “bastidores” da experiência criativa, o laço de adesão entre agentes criativos e espectadores se torna mais forte, possibilitando uma cumplicidade mais efetiva, sobretudo diante de experiências de linguagem mais radicais.

2.2 AS ÊNFASES DOS PROGRAMAS TEATRAIS

Ao longo de sua pesquisa em relação aos programas teatrais, Walter Lima Torres Neto sistematizou em ênfases, os tipos de textos e discursos mais recorrentes nos programas teatrais. Essa metodologia partiu da análise de David Gilbert, relativa aos programas de espetáculos do teatro contemporâneo do Quebec, que organizou os conteúdos em: informativos e descritivos (co-texto); comemorativo e promocional (avanttexto); exegético (meta-texto). Esses conteúdos são percebidos no interior dos programas graças a uma organização hierarquizada por meio de listas. Estas listas, por sua vez, designam as partes de que se compõe, globalmente, o projeto editorial do programa que o espectador ganha ou compra quando vai assistir a um espetáculo. Essas diversas listas funcionam, de acordo com Torres Neto (2016, p.126),

como uma espécie de unidade padrão, unidade mínima organizacional do projeto editorial da publicação-programa. A constituição dos

programas seria assim distinta e variável segundo a natureza e o conteúdo das listas que são dispostas dentro de um regime hierárquico, proposto pela instância autoral, responsável pela publicação.

Dessa maneira, a lista acabaria por constituir pequenas seções no interior de um mesmo programa. E, esse conjunto de seções, aliado ao *layout* da publicação, com destaque para o tratamento dado à capa do programa, que acaba diferenciando, em parte, os programas uns dos outros ao longo do tempo.

Sendo assim, as seções dos programas carregam discursos diversos que podem, como Pavis (2015a, p.307) chama a atenção, criar uma espécie de “programação do olhar”, em que se empobrece ou “falseia” o jogo entre a obra e a recepção e estraga o prazer de fruição da obra. Todavia, o que observamos e demonstraremos em nossa pesquisa, é que mais do que um grau de explicação do espetáculo, os programas relativos às dinâmicas contemporâneas de encenação, como os da CBT, carregam informações estéticas e da trajetória da companhia que ampliam, redimensionam nosso olhar para obra - não num sentido de perda da fruição. Isto é o que Pavis também sugere:

A citação ou o conjunto dos textos colocados em enxergo são, por vezes, o intertexto indispensável à compreensão da encenação: quem não houvesse lido a citação de Giscard d’Estaing que abria o programa de *Britannicus* encenado por La Salamandre, por exemplo, correria o perigo de passar ao largo do tom irônico e zombeteiro da interpretação cênica. A cavaleiro entre a análise dramatúrgica e a encenação, tal programa explode os limites entre o texto dramatúrgico e sua encenação. (PAVIS, 2015a, p. 307).

Portanto, cada vez mais verificamos a relevância do programa de teatro para o diálogo e como fonte de estudo no concernente às dinâmicas teatrais.

Seguiremos, agora, indicando as ênfases criadas por Torres Neto, presentes em seu artigo *Programas de Teatro: Objeto da Cultura e da Prática Teatral*, que busca sistematizar os discursos dos programas. São elas: a ênfase histórica, ênfase didascália, ênfase genética e ênfase estética.

A ênfase histórica diz respeito à carga de dados, informações e discursos que contextualizam a obra cênica, do ponto de vista da sua trajetória, para o leitor/espectador. A obra é apresentada por meio do percurso histórico de sua montagem, do passado até o presente, para confirmar a sua importância no momento da exibição. Esse tipo de ênfase é visto quando são encenados textos clássicos; ou quando a peça é contemplada por algum edital de repertório da

companhia (Cia) ou grupo, indicando as cidades e os teatros nos quais foram apresentadas. Também se pode apresentar uma breve trajetória e identidade dos agentes criativos envolvidos, os prêmios recebidos pela obra, etc. Esta ênfase tem o intuito de legitimar o trabalho dos agentes criativos, seja numa perspectiva mercadológica da promoção dos envolvidos ou para evidenciar as experiências singulares da Cia, grupo ou artistas.

Por outro lado, temos na ênfase didascália, que se refere àquele tipo de discurso que se apropria de enunciados extraídos do próprio texto teatral. De origem grega, o termo didascália, na prática teatral ocidental, significa aquele tipo de informação, anotação quase sempre fornecida pelo autor de uma peça, que implica no funcionamento da mesma na hora da montagem. Esta ênfase estaria presente nos primórdios dos programas teatrais, pois trazia, a princípio, as informações a respeito do título da obra e, ocasionalmente, o nome do autor, e depois viriam a ser colocados trechos das peças nos programas. Também encontramos essa ênfase em peças de língua estrangeira, que podem conter o texto ou longos trechos da peça traduzidos. A didascália trabalha com uma extensão da dramaturgia no programa teatral, portanto enfatiza o texto.

Já na ênfase genética, o programa explicita as origens, motivações e, sobretudo, descreve, na íntegra ou parcialmente, o processo criativo vivido pelo conjunto de agentes da cena. Trata-se de uma espécie de discurso sobre a origem da obra cênica, considerando esta obra como um texto cênico. Este tipo de ênfase é mais contemporâneo, ligado, sobretudo, às produções de dramaturgias colaborativas. Estas surgem em meados dos anos 1970, quando o teatro começa um processo de descentralização das figuras dos encenadores, diretores e dramaturgos, numa tentativa de horizontalizar o processo criativo, no qual todos têm voz ativa dentro da obra. É nesse período que vemos a expansão do emprego da palavra dramaturgia, a qual veremos mais adiante. Nessa ênfase, o processo artístico é considerado tão importante quanto o produto final, por isso um intenso relato da criação da obra.

Por fim, nos textos com ênfase estética existe um desejo maior de expressão particular acerca da operação de encenação como transposição ou interpretação de determinado texto teatral ou de algum tema ou questão atinente à criação dos agentes criativos. Isto é, os textos apresentados no programa procuram problematizar questões relacionadas às decisões da encenação - por

exemplo, o uso de textos clássicos em montagens híbridas que misturam teatro e audiovisual. Esse tipo de ênfase também é mais presente a partir da metade do século XX para cá.

Após observarmos esses quatro tipos de ênfases, podemos concluir que estes discursos estão presentes nos programas teatrais da contemporaneidade imbricados uns aos outros, como afirma Torres Neto:

Percebi essas ênfases na redação dos programas ao folhear centenas de programas franceses, americanos e brasileiros. E deduzi que essas ênfases são quatro intenções que podem coabitar no projeto editorial de um programa. Essa tipologia não está fechada nem me parece concluída. Ela é o meu modo de interpretar essas publicações. Essa tipologia não é conclusiva nem excludente, tão pouco quer sugerir que haja qualquer teleologia ou hierarquia de uma ênfase sobre outra. (TORRES NETO, 2014, p.7)

Desse modo, poderemos demonstrar, mais adiante, que os programas da CBT estão localizados nas tendências e perspectivas contemporâneas relativas à morfologia e aos discursos. A CBT, como veremos, tende a mesclar as ênfases dos discursos e desenvolver programas que redimensionam o espetáculo e possuem formatos que dialogam diretamente com a obra.

3 A COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO (CBT)

O intuito deste capítulo é traçar um panorama sobre a origem da Companhia Brasileira de Teatro, seus integrantes e suas funções. Deste modo, o leitor terá um primeiro contato com a Companhia Brasileira, compreenderá o papel ou papéis dos integrantes da CBT. Este capítulo servirá de bússola para o restante de nossa análise. Auxiliará o leitor, fazendo com que este consiga compreender como chegamos a determinadas conclusões, mesmo que provisórias, e quais caminhos foram trilhados e escolhas foram feitas ao longo desta pesquisa.

3.1 A COMPANHIA

A CBT, Companhia Brasileira de Teatro, surge da experiência adquirida por seu fundador Marcio Abreu no momento em que deixa o Grupo Resistência, do qual participou por alguns anos, passando pelas mais diversas funções do teatro, e participa de um encontro da EITALC – Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe, na Nicarágua.

De acordo com os textos analisados da CBT em seu site e na maior parte de seus programas, excetuando *Volta ao dia...*, que afirma que a companhia foi criada em 1999, as outras fontes convergem para data relativa ao ano 2000, em Curitiba. A pesquisa da CBT é voltada sobretudo para novas formas de escrita e para a criação contemporânea, como elucidaremos ao longo de nossa pesquisa.

Em seus 17 anos de existência, o grupo criou 16 espetáculos⁴ e é fonte para diversas produções acadêmicas ao longo de sua existência. Seus espetáculos, juntamente com o conjunto de *workshops*, são levados para todo o Brasil como ações paralelas.

Como fonte de renovação técnica e estética da sua pesquisa, o grupo também se dedica ao intercâmbio com artistas-pesquisadores de companhias teatrais de todo mundo. Em especial, mantém trocas sistemáticas com a Compagnie Jackart/Mugiscué e o CDN de Limoges, Théâtre de L'Union - projeto

⁴ A lista de espetáculos consta no ANEXO 1.

desenvolvido em seis etapas de trabalhos nos dois países, entre 2011 e 2014. O mais recente intercâmbio foi com o *PROJETO BRASIL* que participou em uma mostra brasileira em várias cidades da Alemanha, com apresentações no Teatro Hellerau, em Dresden, e no Teatro Mousonturm, em Frankfurt, na Alemanha.

A companhia mantém sua sede num prédio antigo do centro histórico da Cidade de Curitiba. Lá, o grupo dispõe de um espaço multiuso para ensaios, cursos e apresentações para até 40 pessoas.

Em 2013, o espetáculo *Esta Criança* da CBT foi destaque na 25ª edição do Prêmio Shell de Teatro. A montagem do espetáculo com texto do dramaturgo francês Joël Pommerat levou quatro dos nove troféus: melhor direção (Marcio Abreu), atriz (Renata Sorrah), cenário (Fernando Marés) e iluminação (Nadja Naira)⁵.

Nos últimos anos, cada vez mais, a CBT tem sido reconhecida como uma potente influência artística nacional.

3.2 INTEGRANTES

Marcio Abreu, após ter participado dos encontros da EITALC, funda a CBT. De acordo com Abreu, em entrevista à revista *Caixa de Ponto*, “Para nos identificar em meio a artistas do mundo inteiro que estavam naquele encontro referiam-se a nós como companhia brasileira” (Caixa Ponto, 2016, p. 3). Neste mesmo período, Abreu havia aprovado o projeto *Volta ao dia...* e precisava de um nome de grupo, foi a partir deste momento que surgiu a CBT.

Neste projeto, Abreu assumiu as funções de diretor e autor do texto, funções que serão de sua responsabilidade até os dias de hoje. Sobre o projeto aprovado, ele partiu de uma pesquisa ao entorno da obra do argentino Júlio Cortázar e contava, segundo a ficha técnica do programa do espetáculo, com as atrizes Maureen Miranda e Christiane de Macedo.

A CBT consolidou seu núcleo central em uma parceria formada por Marcio Abreu, Nadja Naira, que se intercala nas funções, principalmente, de atriz e iluminadora, e Giovana Soar, tradutora e atriz da CBT.

⁵ Consulte <<http://www.companhiabrasileira.art.br/esta-crianca-premios/>>

Além do núcleo central, a companhia conta com nove colaboradores, agentes criativos nas funções de ator, preparador vocal, cenógrafo, entre outros⁶. Ademais, a CBT também conta com intercâmbio em outros grupos, retroalimentando seu trabalho. Sobre estas parcerias da CBT, ainda em entrevista para revista *Caixa de Ponto*, Marcio Abreu afirma,

A companhia surgiu de maneira orgânica, sem planejamento, a partir de um impulso meu e do encontro e da afinidade com outros artistas. A permeabilidade e dinâmica da companhia é a sua característica mais importante. É o que mantém seu vigor. Trabalhamos com atores e colaboradores de diversas cidades. Temos uma frequência de intercâmbios e pensamos em longo prazo. Temos continuidade e repertório. Nunca pensei em nada além de criar minhas obras junto com meus parceiros, antigos e novos. Não fiz estratégia. Atuo na dimensão do coletivo, que é a perspectiva do teatro e sua maior revolução. (ABREU, 2016, p. 3)

Portanto, a CBT desenvolve sua pesquisa com um núcleo fixo e articulase com outros coletivos e colaboradores num processo de compartilhamento de ideias, informações e estéticas artísticas. Deste modo, mantém um processo de redimensionamento e ampliação da pesquisa do coletivo a partir de outros olhares.

3.3 CARACTERÍSTICAS

Com base no trabalho de grupo e na investigação continuada, os projetos da CBT têm características ligadas a novas formas de escrita e criação contemporâneas, como indicamos anteriormente. A CBT desenvolve projetos principalmente ligados a textos de autores estrangeiros inéditos no Brasil, com destaque para a dramaturgia francesa contemporânea.

Em relação a este trabalho com autores franceses, Marcio Abreu fala para *Caixa de Ponto* que isto se deu por influência de Giovana Soar, que havia morado em Paris por alguns anos e estimulou este diálogo com autores franceses. Segundo Abreu, “Sempre com a perspectiva do outro. Olhar em nossa direção através do olhar do outro. E isso no Brasil ou fora dele. De alguma maneira o deslocamento está no meu DNA” (ABREU, 2016, p. 3).

A CBT, de acordo com Abreu, é um misto das influências do teatro latino-americano, engajado e de resistência e estéticas europeias contemporâneas.

⁶ A descrição completa dos integrantes consta no ANEXO 2.

Além de desenvolverem montagens com autores inéditos, a CBT também busca a difusão desses textos a partir de traduções e publicações.

Alguns conceitos são bastante utilizados por Marcio Abreu. Analisando os elementos paratextuais conectados a suas obras, destacamos dois deles, as questões de permeabilidade e a expansão da dramaturgia, esta segunda será tratada mais adiante em um capítulo específico.

Todavia, sobre estas relações e o próprio conceito de permeabilidade, ele se aplica na CBT, segundo Abreu, no seguinte sentido: “A permeabilidade de sentidos e o entendimento de que cada elemento que integra uma obra são parte significativa dela e contribuem para que sua percepção seja ampla e potente é o que pode determinar um conceito expandido de dramaturgia” (ABREU, 2016, p. 4). Nesta perspectiva, a permeabilidade, além das relações e dos intercâmbios que a companhia realiza, se dá na edificação cênica e na reunião dos elementos que constituem a obra, na orquestração destes elementos que culminam, no entendimento da CBT, na articulação e conceituação do termo “dramaturgia” no trabalho deles.

Já em relação às últimas pesquisas da CBT, elas lançam-se em caminhos que flertam com a performance, fazem uso do texto num âmbito mais conectado à ideia de discurso e utilizam técnicas de colagens de outros textos na tessitura da obra. Seus últimos projetos são o espetáculo e livro *PROJETO BRASIL*, e uma extensão deste, o *PROJETO PRETO*.

Por fim, a despeito do trabalho da CBT, iremos destacar as palavras da jornalista, escritora e atriz Bianca Ramoneda, que aparecem no programa do espetáculo *Vida*.

Ao unir a consistência da pesquisa teórica à riqueza da experiência de estar vivo no mundo de hoje, a companhia brasileira de teatro desconstrói obras de grandes autores sem esquarteja-los e reconstrói aquele universo tornando-o novo sem perder sua essência original. É um enorme desafio e um tipo de tradução que só pode ser feita por artistas de grande talento e sensibilidade. (VIDA, 2010)

Sendo assim, a Companhia Brasileira consolida ao longo de trajetória sua pesquisa no concernente as estéticas teatrais contemporâneas, mantendo um diálogo com uma grande diversidade de artistas e obras, clássicas ou contemporâneas, em processo de retroalimentação em que a CBT investe em

31 uma linguagem própria, mas não deixa de valorizar as características próprias de cada uma das obras que decidem trabalhar.

3.4 ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO

As instituições culturais, à semelhança de qualquer outra empresa, inserem-se no mercado, oferecem serviços, dirigem-se a um determinado público e necessitam de capital para desenvolver as suas atividades.

No caso da CBT, observamos que desde sua primeira montagem ela conta com o incentivo de empresas e editais públicos para o desenvolvimento de seus trabalhos.

A empresa que aparece na maioria dos programas da companhia, fomentando a pesquisa de projetos cênicos, é a Petrobras. Esta empresa é patrocinadora através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, lei que institui políticas públicas para a cultura nacional, como o Pronac - Programa Nacional de Apoio à Cultura, conhecida como Lei Rouanet. Outras vezes, ela apresenta-se como patrocínio a partir do Programa Petrobras Cultural, em projetos de manutenção da CBT. Este programa é realizado através de seleções públicas para as mais diversas manifestações culturais e teve sua última edição em 2014.

A CBT consegue realizar atividades e pesquisas contínuas de trabalho muito devido ao patrocínio. Desta maneira, desenvolve projetos que vão além da criação de espetáculo, como oficinas e ações em sua sede destinadas à comunidade, que fortalecem, assim, não apenas o seu trabalho enquanto companhia, mas o cenário artístico da cidade de Curitiba e, também, o nacional, quando, em pesquisas como *PROJETO bRASIL*, viaja e difunde suas obras nas mais diversas cidades brasileiras, em um sistema de troca que leva uma obra à cidade, mas também se influencia pelas características de cada local, num sistema de retroalimentação, como indica o texto de apresentação do programa do espetáculo *PROJETO bRASIL*:

Durante os últimos dois anos, com o patrocínio da Petrobras, a Companhia Brasileira de Teatro rodou o país levando o seu rico repertório. Do caminho percorrido, das trocas estabelecidas, do olhar apurado e da generosidade de se deixar afetar, veio a inspiração para este PROJETO bRASIL. (PROJETO bRASIL, 2015)

A CBT demonstra que a aplicação de dinheiro público na Cultura resulta em trabalhos com uma pesquisa mais profunda, que reflete e fortalece o cenário artístico brasileiro. A própria elaboração dos programas teatrais⁷, que são extensões das pesquisas da companhia, requer dinheiro para sua produção, ainda mais se estes têm tamanhos e cores diversificadas que buscam dialogar com a obra cênica em que estão conectados. O programa do espetáculo Vida corrobora com a proposição a respeito da pesquisa contínua quando indica que,

Realizar essa pesquisa nesse período generoso de tempo e com as condições solicitadas por nós mesmos, só foi possível com o suporte da Petrobras através do seu programa de manutenção de companhias de teatro. (VIDA, 2010)

Para elaboração de um projeto cênico é necessário tempo e dedicação, como um cientista que busca descobrir uma espécie. Sendo assim, para que as pessoas envolvidas neste processo consigam dedicar-se profundamente e com exclusividade, é necessária a manutenção através de dinheiro, é preciso compreender que a arte, como ciência, auxilia nas relações humanas e está ligada, também, a anseios sociais. A respeito dessa tônica, a pesquisadora Simona Botti (2000) enumera uma sequência de fatores, que não são excludentes entre si, para indicar a importância do consumo e da difusão da cultura.

1. Benefícios funcionais ou culturais – ou ainda educacionais – ligados a uma sede de conhecimento cultural.
2. Benefícios simbólicos ligados à necessidade de demonstrar a posição social ou personalidade.
3. Benefícios sociais ligados à necessidade de contato social e interação com os outros.
4. Benefícios emocionais – ou benefícios hedonísticos – ligados ao desejo de emoções agradáveis, as quais podem ser experiências estimulantes ou relaxantes, bem como à necessidade de fuga à rotina e aos problemas diários.
5. Benefícios artísticos ligados à experiência para completar uma obra de arte. (BOTTI, 2000, p.33-35)

Deste modo a questão cultural hoje, sem dúvida alguma, baliza diversas discussões sobre o mundo contemporâneo. Entendida como um conceito amplo,

⁷ As imagens, pormenorizadas, de todos os programas que analisamos nesta pesquisa constam no ANEXO 3.

a Cultura engloba não apenas as manifestações artísticas ou intelectuais e o patrimônio, mas o esporte, o lazer, o bem-estar, a cidadania, o imaginário, a fantasia, a auto estima, o crescimento e melhoria, a memória, a tradição e o futuro. Nos discursos atuais com relação à Cultura, observa-se a tendência a abordar a sua importância a partir de três níveis: no primeiro deles, a Cultura é entendida como ferramenta de desenvolvimento econômico. Uma outra perspectiva é a que encara a Cultura como alavanca para a transformação social. Uma terceira, menos usual e bastante instigante, é aquela que defende o valor da Cultura em si mesma. Assim sendo, investir em cultura é investir em um dos alicerces de uma sociedade, sensibilizando seres humanos e ampliando conhecimentos.

3.5 OS PROGRAMAS DA COMPANHIA

A CBT desenvolveu programas teatrais para quase todas as suas obras cênicas. Observamos que, como outros coletivos teatrais da contemporaneidade, existe um predomínio na mescla entre as ênfases dos textos e discursos presentes nos programas. Optamos por trabalhar com 10 programas dos 16 espetáculos realizados pela CBT entre 1999 e 2015. Esta escolha partiu de dois fatores: i) alguns espetáculos não possuem projetos editoriais, como o da obra cênica *A Viagem* (2009), por exemplo; e ii) pelo conteúdo dos programas não apresentar um discurso que fosse possível obter uma análise mais profunda sobre a companhia, além de textos informativos sobre data, local e ficha técnica.

No que concerne aos textos, conseguimos observar algumas semelhanças na disposição e sequência, ou como apontamos anteriormente na indicação de David Gilbert, nas seções presentes nos programas⁸. Percebemos que sempre entre a primeira e segunda página do programa existe um texto assinado por Marcio Abreu com um indicativo de data, constando mês e ano. Em geral, observamos que nesse texto, de autoria de Abreu, existe uma explicação sobre qual ou quais foram as motivações para montagem cênica, e os desejos e os porquês da CBT desenvolver determinados projetos. Frases como “...quando li pela primeira vez” ou “o diálogo com esta obra” aparecem inúmeras vezes

⁸ Ver Anexo 3 com as imagens dos programas

nessa apresentação de Abreu em relação ao espetáculo, denotando a presença das ênfases genética e estética.

Ainda em relação à disposição textual, se o discurso de Marcio Abreu não é o de abertura, ele é intercalado por discursos do patrocinador ou trechos do texto do espetáculo. O programa que apresenta o discurso do patrocinador na abertura, em geral, aparece indicando que o investimento não foi apenas para o espetáculo específico, mas sim um patrocínio para uma pesquisa por mais de um ano - como aparece na primeira página de *PROJETO bRASIL*⁹ -, carregando, de certo modo, um teor publicitário e, ao mesmo tempo, demonstrando, justificando a importância do patrocínio à cultura. Sobre o discurso do patrocinador, este mescla as ênfases estéticas e históricas, discorre sobre a continuidade e trajetória da CBT e a sua estética.

O segundo trecho, com maior espaço dentro dos programas da CBT, é dedicado ao autor da obra. Descreve-se a importância do dramaturgo no cenário teatral contemporâneo, suas principais obras e premiações. Isto ocorre pelo fato da maioria dos textos serem inéditos no Brasil, e os autores não possuírem um histórico tão consagrado como o de Shakespeare, por exemplo. Deste modo, é como se fosse inserida uma valorização que justifica a montagem dessas obras. Mas, não apenas isso, pois o grupo não discorre muito em seu texto sobre técnicas de interpretação ou investigações físicas. Sendo assim, os enunciados dos programas começam a revelar algumas tendências da dinâmica de criação cênica da CBT.

Já no concernente às ênfases, podemos dizer que esses textos carregam as ênfases históricas, relativas à trajetória do dramaturgo e da estética, no momento em que são sugeridas as características das obras e como elas articulam-se os pressupostos artísticos da CBT¹⁰.

Além disso, existe um outro texto interessante dentro dos programas da CBT em relação aos espetáculos, em que atriz Renata Sorrah integra o elenco. Percebemos que no espetáculo *Esta Criança*, destina-se um espaço considerável do programa para discorrer sobre esta parceria da CBT.

FIGURA 2 – *ESTA CRIANÇA* – CURITIBA –PR

⁹ Ver imagem do programa PROJETO bRASIL ANEXO 3.

¹⁰ Ver programa da peça ANEXO 3.



FONTE: Programa da peça, 2012.

Observamos, em letras com fontes grandes, que o destaque, desta vez, não é apenas para o dramaturgo, no caso Joël Pommerat, mas também para a figura de Renata Sorrah. Se analisarmos a imagem, sem nos determos profundamente a um estudo pictórico, que não é o foco da pesquisa, veremos que todos os atores do elenco estão com os rostos de perfil e uma sombra, e somente quem está em destaque frontal e com uma pose empoderada é a atriz Renata Sorrah. Também, no espetáculo *Krum*, a parceria entre a CBT e Renata Sorrah é destacada.

Um dia Renata Sorrah e eu conseguimos nos encontrar para aquecer entre nós a possibilidade de fazer uma criação juntos. Ela já tinha visto alguns trabalhos meus com a companhia brasileira de teatro e eu, desde muito cedo, tinha sido arrebatado pelo trabalho dessa atriz notável, que marca a história recente do teatro no Brasil.

Renata foi responsável ou participou de montagens antológicas que vão de Tchekhov a Fassbinder, de Pirandello a Botho Strauss. Lançou autores inéditos, colaborou com grandes diretores brasileiros e estrangeiros, como Amir Haddad, Celso Nunes, Aderbal Freire-Filho, Jorge Lavelli, só para citar alguns. Produziu diversos dos trabalhos nos quais atuou. Tem um repertório invejável e um diálogo intenso com artistas de várias gerações.

A companhia brasileira também é responsável por lançar autores inéditos no Brasil, como o russo Ivan Viripaev, o argentino Copi e os franceses Noëlle Renaude, Jean-Luc Lagarce e Philippe Minyana. Cria também dramaturgia original, como os textos *Vida e Volta ao dia...* entre outros. Tem empreendido uma trajetória intensa e contínua de pesquisa, intercâmbio e criação.

Nós nos aproximamos um do outro a partir de textos que liamos, de livros, filmes e peças que gostávamos e de uma afetação mútua a partir do que nos movia no mundo. Uma convivência de curiosos e entusiasmados artistas.

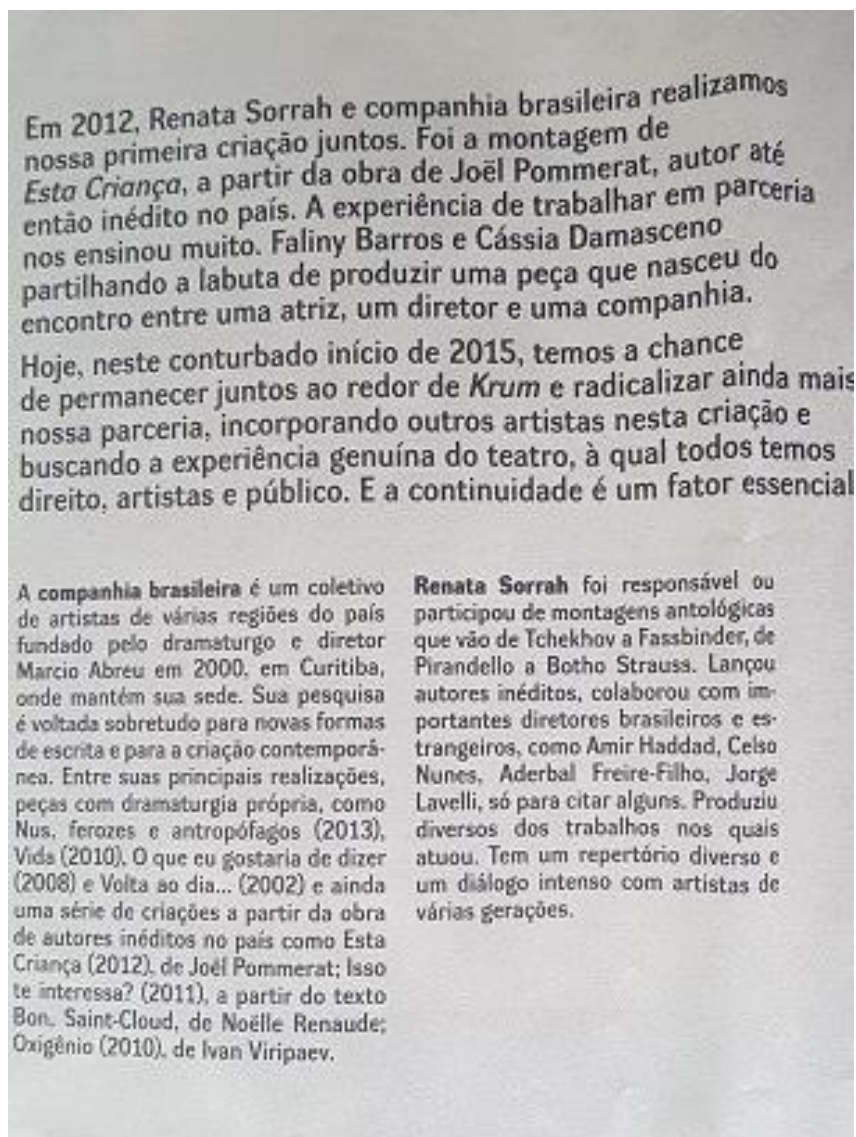
Um dia, depois de algumas tentativas, conseguimos nos encontrar num território comum: a obra de Joël Pommerat. Ambos já tínhamos referências sobre ele. Foi uma coincidência. Um sinal que poderia ser o elemento disparador do nosso primeiro trabalho juntos.

Pommerat é um autor/diretor francês dos mais proeminentes e atuantes hoje na Europa. Sua obra começa a se espalhar também por outros continentes. Escreve para e com os seus atores. É fundador e diretor artístico da Compagnie Louis Brouillard, com a qual tem o projeto de montar 1 peça por ano, durante 40 anos. Uma utopia em ação que vem se inscrevendo com força e singularidade em peças memoráveis como *Cet Enfant*, *Je tremble*, *Cercles/Fictions* e *Ma chambre froide*. Pommerat é artista associado ao Teatro Odeon em Paris e ao Teatro Nacional de Bruxelas e recebeu diversos prêmios como autor no seu país. Depois de ler vários textos, encontramos em *Esta Criança (Cet Enfant)* o

desafio que buscávamos: uma obra essencial, que revela sem pudor e radicalmente a intimidade e as diversas facetas das relações humanas entre pais e filhos. Um escrito singular, poroso e permeável ao caminho de pesquisa e criação dramática que a companhia vem percorrendo e que a Renata busca. Nasceu então o projeto de uma peça inédita no Brasil, fruto de um feliz encontro, também inédito: o da companhia brasileira de teatro com a atriz Renata Sorrah.

Marcelo Abreu
Cuitiba, junho de 2011.

FIGURA 3- ESTA CRIANÇA – CURITIBA- PARANÁ



FONTE: Programa da peça, 2012.

Muito mais do que a seu talento ou trajetória artística, esse destaque atribuído à atriz Renata Sorrah pode ser pelo fato dela já ter participado de inúmeras novelas da maior emissora nacional e conseguir, de certo modo, como as grandes vedetes do teatro de antigamente, atrair um público que talvez não tivesse interesse, apenas, no trabalho da CBT. Sabemos que em relação à recepção, o teatro não tem o mesmo alcance e público como a televisão, ou seja, a projeção, ou o que poderíamos chamar de fama, é muito maior na televisão, visto que esta está inserida no cotidiano, principalmente, do povo brasileiro, mais fortemente que a cultura teatral, mesmo porque o teatro é um evento e a televisão está ao nosso alcance a todo o momento.

Ainda sobre os textos que aparecem nos programas, temos sempre um de ênfase histórica, indicando a trajetória da CBT e enumerando todos os seus espetáculos já realizados. Em alguns espetáculos que os projetos cênicos tiveram pesquisas superiores há um ano, dedica-se uma sessão para falar a respeito da pesquisa. Temos também a ficha técnica, que nos apresenta a função atribuída a cada um dos agentes criativos dentro da obra. Além disso, são inseridos alguns trechos dos textos do espetáculo, denotando a ênfase didascália.

Em relação às imagens, todos os programas contêm fotografias do processo de ensaio e alguns da pesquisa realizada anterior a encenação¹¹. Já sobre os formatos dos programas, em sua maioria, são pequenos libretos, tanto de largura quanto de altura, e se alternam entre papel cartão e *couchê*. Os programas com dimensões maiores são os dos espetáculos *Krum*, *Esta Criança* e *PROJETO BRASIL*, por sinal os espetáculos mais recentes da CBT.

Como particularidades, verificamos que no programa do espetáculo *Krum* existem textos de todos os agentes criativos em relação à obra que estes criaram.

Outro destaque em relação ao programa de *Krum* é ele ser feito em uma espécie de papel jornal, e também ser o espetáculo que mais contém textos no programa. Na capa dele temos, em letras com fontes bem grandes, o nome do espetáculo e um rosto constituído por fragmentos dos rostos de todos os atores da CBT, como uma manchete de jornal. A primeira versão de 2015 do programa é em cor cinza, fazendo alusão direta a um jornal; já a segunda versão de 2017, é na coloração azul, nos remetendo mais a um folheto cultural, perdendo o contraste de cores nas fotos, que era mais evidente na versão cinza. Em todas as páginas do programa de *Krum* temos o rosto de um dos atores e trechos do texto do espetáculo, ou nomes para cada sessão, indicando o teor do discurso, lembrando novamente a estrutura de um jornal.

Em relação a esta estrutura de jornal do programa de *Krum*, no trecho sobre o autor da obra escrita, Hanoch Levin, descrevem-se as guerras pelas quais ele passou e sua origem israelense. Poderíamos imaginar que os conflitos em Israel são, há muito tempo, manchetes de jornal, e essas notícias tem um

¹¹ Ver imagem do programa do espetáculo Vida ANEXO 3.

caráter global, o que poderia ter influenciado na confecção do projeto editorial do espetáculo. Teríamos, portanto, um diálogo entre forma e conteúdo.

Mais um ponto de destaque, e conceito de globalização, é que no programa de *Krum* temos trechos da canção *Caruso*, composta por Lucio Dalla e lançada no ano de 1986, apresentadas nos idiomas italiano, português, alemão e hebraico.

No programa de *Suíte 1*, também observamos um trecho de música, neste caso em inglês e português, da *Place to be*, composta por Nick Drake¹². Ademais, *Suíte 1* apresenta em seu programa não apenas fotos do processo, mas rascunhos de anotações e até mesmo a disposição cênica do espetáculo. O pensamento estético da CBT, no que diz respeito à pesquisa anterior ao produto final, à obra cênica, revela-se, concretamente, como um diário ou uma biografia dos passos percorridos pelos agentes criativos.

Por fim, o último programa que tivemos contato foi o do espetáculo *PROJETO bRASIL*. Construído como um grande libreto, lembrando as dimensões dos programas da década de 1980, mas, ao mesmo tempo, modernizado, mais “clean”, o programa de *PROJETO bRASIL* ¹³possui uma capa e contracapa pretas, sem nenhum escrito, nem nome do espetáculo. Quando nos deparamos com este objeto, não conseguimos saber se ele está de ponta cabeça ou de trás para frente. Mas, ao mesmo tempo, podemos depositar as mais variadas ideias sobre o que é aquele material e como ele se apresentará por dentro, ou seja, a ausência de informações abre espaço para nossa subjetivação. Deste modo, por alguns instantes, antes de folhearmos os programas, somos colocados em uma espécie de limbo, onde tudo é possível.

Ao abrir o programa, se começarmos pela primeira página, já nos deparamos com uma foto que revela todo o ambiente do espetáculo, e também com dizeres em que a CBT tem o intuito de estabelecer “métodos criativos fora da sua rotina”, o que já se faz presente no projeto editorial do programa. Este programa tem uma particularidade de ser repleto de trechos de textos, como o do antropólogo e etnógrafo Pierre Clastres, que fala sobre os primeiros viajantes

¹² A respeito da música e do poliglotismo no teatro contemporâneo, será discorrido mais profundamente no capítulo 3.

¹³ Capa do programa PROJETO bRASIL no ANEXO 3.

do Brasil e dos índios. Uma forma de nos ambientarmos, portanto, neste projeto Brasil.

Sendo assim, observamos que a CBT vem em seus últimos espetáculos criando um diálogo entre a forma do projeto editorial, o programa, o conteúdo e formato do espetáculo, demonstrando a preocupação e valorização deste objeto dentro da dinâmica da companhia.

Seguiremos nossa análise perscrutando os caminhos possíveis que a CBT desenvolveu entre os anos de 2000 a 2017 através do nosso “fio de Ariadne”: os programas teatrais.

4 LENDO OS PROGRAMAS DA CBT: A COMPANHIA E SUA DRAMATURGIA

Neste capítulo perscrutinaremos individualmente e coletivamente os programas da Companhia Brasileira de Teatro. Traçando análises entre os programas e suas fichas técnicas e entre eles. Também estaremos observando e interpretando aspectos estéticos, estratégias criativas e de produção a partir dos discursos dos agentes criativos da CBT.

No que concerne a este capítulo, o conceito de “ler” os programas parte de uma situação bastante pragmática. Pois, o programa teatral é antes de tudo um material visual da companhia e o contato que temos com ele, diferente da encenação da obra que afeta diversos sentidos, está conectado diretamente a nossa visão.

Após, mapearmos algumas tendências da CBT e examinarmos a relevância do texto escrito para os processos criativos do coletivo, traçando conjuntamente uma breve trajetória das especificidades relativas aos textos contemporâneos, bem como estas tendências presentificam-se no discurso e obras da Companhia Brasileira. Ademais, mapearemos outras questões relativas a composição, estratégias de criação e utilização textual como, tradução e adaptação

4.1 O TERMO DRAMATURGIA

Os nossos objetos de análise e interpretação têm como ponto comum, ou melhor, unidade, o fato de comporem um agrupamento de enunciados e uma autoria comum, formando o que estamos chamando de discurso criativo dos programas da CBT.

Estes discursos analisados em suas particularidades são colocados em uma espécie de comparação, que não busca um julgamento em termos qualitativos, mas a percepção da movimentação estética da CBT presente nos discursos dos programas e nas terminologias utilizadas.

Sendo assim, ao longo de nosso trabalho, observamos uma flutuação no emprego dos termos e, por conseguinte, nas conceituações das palavras: “texto”, “roteiro” e “dramaturgia”. Percebemos que os programas dos espetáculos *Volta ao dia...*, *Vida* e *Oxigênio* demonstram diferenças na utilização dessas

nomenclaturas. Portanto, para conseguirmos compreender essas diferenciações, primeiramente, apresentaremos algumas definições já existentes, encontradas no *Dicionário de Teatro* (2015), do teórico Patrice Pavis.

Segundo Pavis (2015a, p. 113), a *dramaturgia*, no seu sentido clássico e mais genérico, seria “a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra (...). Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça”.

Além dessa definição, Pavis faz indicações relativas à dramaturgia clássica, a qual designa um tipo de escrita do século XVII, que contém um conjunto de critérios, como o verossímil e uma coerência no que concerne a aspectos espaços-temporais que deveriam ser seguidos, e impõe para o espetáculo a soberania do drama literário sob qualquer outro elemento. O que nos leva a seguinte definição de dramaturgia, também indicada por Pavis, em que esta é percebida como o assunto de uma peça, por estar ligada intrinsecamente à fábula. Neste caso, dramaturgia é o equivalente a texto dramático, no sentido literário.

Já na peça *Volta ao dia...*, verificamos entre as duas edições dos programas que temos em mãos, por sinal um deles o primeiro projeto editorial da CBT, que o espetáculo realizado em 2002 apresenta os termos “Dramaturgia, roteiro e direção” e, em 2008, consta “Dramaturgia, texto final e direção”, ambos na função de Marcio Abreu. O que nos parece é que, primeiramente, a CBT utilizava dramaturgia como equivalente a texto e depois temos dramaturgia equivalente a roteiro.

Deste modo, observaremos o que Patrice Pavis nos traz em relação a *texto dramático*. De acordo com o teórico, “é uma problemática propor uma definição de texto que o diferencie dos outros tipos de textos, pois uma tendência atual da escrita dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação” (PAVIS, 2015a, p.405). O que Pavis problematiza é que existem textos que são escritos pensados na realização teatral e outros que são escritos com outros intuitos, mas que não deixam de ser teatralizáveis. Segundo Jean-Pierre Sarrazac, em *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*,

Se a modernidade pôde, com o desabrochar da encenação, associar a teatralidade à representação, a literatura dramática continua a ser interrogada a luz desse conceito. O que estimula, num texto e não em outro, a realização teatral? Provavelmente uma linguagem, uma voz, da escrita, suscitando a fala e o gesto. (SARRAZAC, 2012, p. 178)

No caso da CBT, *Volta ao dia...* parte de uma literatura não dramática, da obra *Volta ao dia em oitenta mundos*, de Júlio Cortázar, mas que se torna teatral a partir das adaptações e reescrita de Marcio Abreu.

Por outro lado, a respeito do termo *roteiro*, Patrice Pavis (2015a, p. 347) aponta: “esse termo italiano, que significa ‘cenário’, designava o canevas de uma peça. (...). Quando o termo é usado – bastante raramente – no teatro, é em geral utilizado para espetáculos que não se baseiam num texto literário”.

Sobre o uso ou não da palavra em detrimento ao conceito de *roteiro*, os pesquisadores Stephan Baumgärtel e Heloisa Silva corroboram com a ideia de que roteiro é uma nomenclatura mais abrangente ao indicarem a seguinte colocação do teórico Hans-Thies Lehmann,

(Se concebemos o texto como “roteiro” num sentido mais amplo, ou seja, se compreendemos uma performance, um ritual, uma montagem teatral como realização de um projeto, este sempre será uma espécie de “texto”, independente se este é fixado por escrito ou não, e todo tipo de encenação continuará o duplo ou a sombra de algo que a precede). (BAUMGÄRTEL; SILVA, 2010b, p.5).

Essas distinções observadas na aplicação dos termos representam uma modificação no pensar estético da CBT e no seu discurso criativo que se encontra em movimento; e contamina os outros discursos presentes nos programas dos espetáculos.

Analisamos que o primeiro programa da peça *Volta ao dia...*, é carregado de uma ênfase genética sobre os modos de criação do espetáculo¹⁴.

Por outro lado, na versão de 2008¹⁵, há uma ênfase bastante grande no texto, indicando a ênfase didascália.

Também notamos a presença da ênfase histórica com trechos de críticas em relação à trajetória do espetáculo e uma reflexão em caráter estético, também sobre a trajetória do espetáculo. O que demonstra que a reedição do

¹⁴ Ver ANEXO 3.

¹⁵ Ver ANEXO 3.

programa reflete os novos pensamentos e conceitos que a CBT tem em relação ao se fazer teatral; são suas reflexões através do discurso do programa.

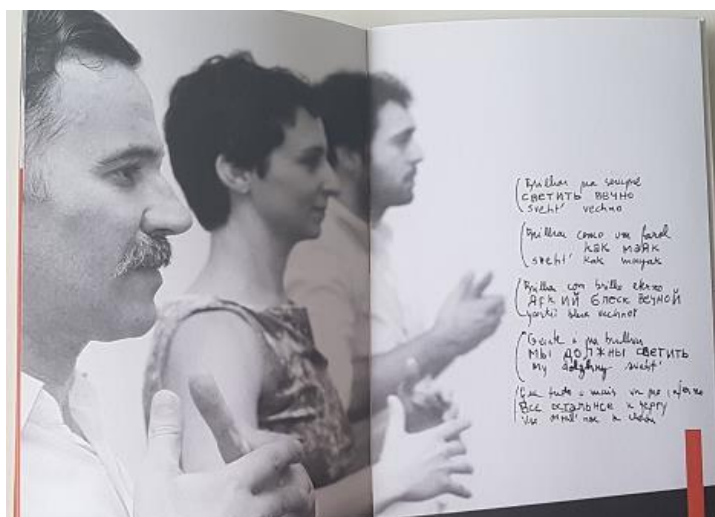
Percebemos que no primeiro programa buscava-se falar muito sobre a CBT, sobre como criam e o que esperam da relação do público com o espetáculo.

Já na segunda versão, temos um programa no qual a peça está com um nome mais sintético, parece querer se distanciar da obra Júlio Cortázar, ou seja, deixa de se chamar *Volta ao dia em oitenta mundos* para se chamar, oficialmente, como aparece em outros materiais da CBT, *Volta ao dia...*

Notamos uma apropriação maior do trabalho e uma reflexão de como eles são afetados artisticamente pela obra, por isso a mudança das nomenclaturas não se faz de forma aleatória, mas parte de um pensar sobre o próprio trabalho.

Vida (2010), outro espetáculo que em seu programa apresenta os termos “dramaturgia” e “texto” como elementos distintos, parte, também, de uma literatura não dramática, no caso, os poemas de Paulo Leminski. O programa do espetáculo coloca na função de dramaturgos o Núcleo da CBT, Marcio Abreu, Giovana Soar e Nadja Naira. Apresenta ao longo de suas páginas imagens sobre a pesquisa da companhia e reitera a importância das palavras escritas por Leminski para o trabalho.

FIGURA 4- VIDA – CURITIBA- PR



FONTE: Programa da Peça, 2010.

As imagens dos atores indicam o processo do espetáculo e os caminhos percorridos a partir de um mergulho nas palavras, e, talvez por isto, demonstre que, além de um texto escrito, existe toda uma construção de gestos, corpos e

pesquisas realizadas pelos integrantes da CBT, que têm uma relevância grande para construção do espetáculo e que eles denominaram como “dramaturgia”.

Todavia, em *Oxigênio* (2010), apresentam-se os termos “texto”, relacionado ao autor russo Ivan Viripaev, e “pesquisa dramaturgica”, relacionada ao núcleo da CBT. Sendo que, este último pode ser analisado a luz, novamente, de um conceito de Patrice Pavis, no que diz respeito à “Dramaturgia (Análise)” presente em seu dicionário.

A análise dramaturgica tenta esclarecer a passagem da escritura dramática para a escritura cênica. (...) A análise explicita os “pontos cegos” e as ambiguidades da obra, clarifica um aspecto da intriga, toma partido por uma concepção particular ou, ao contrário, organiza várias interpretações. (PAVIS, 2015a, p.115-116).

Deste modo, essa pesquisa estaria conectada a um estudo sobre a obra escrita e o projeto de encenação futura. Sendo assim, poderíamos entender, a partir dessas definições, que ao usar a palavra “texto” os agentes criativos da CBT se reportam, em seu discurso criativo, ao texto escrito, tradicionalmente; já quando se referem à “dramaturgia” e ao “roteiro”, estes, não necessariamente estariam ligados ao texto, no sentido literário, mas à articulação dos elementos que constituem a obra cênica.

Todavia, como estamos estudando objetos de estudo que distam de tempo, as movimentações do discurso da CBT são constantes e o entendimento que tivemos acima aplica-se, apenas, àqueles programas e às reflexões estéticas que a CBT estava tendo naquele período, e que ao final de nosso trabalho constituirá um conjunto, uma massa clara ou mais nebulosa sobre as reflexões criativas e tendências da CBT em mais de uma década.

Em relação aos programas dos espetáculos *O que eu gostaria de dizer* (2008-2010) e *PROJETO BRASIL* (2015-2016), estes não constam o termo “texto”, apenas “dramaturgia”, que é atribuído tanto ao diretor quanto ao elenco da peça. Além disso, em certo trecho do programa *O que eu gostaria de dizer* (2008), há um texto que nos reporta a seguinte afirmação: “o texto é composto por textos criados pelo grupo em processo colaborativo e também por adaptações livres de alguns poemas de Gonçalo M. Tavares, extraídos do livro *O homem ou é tonto ou é mulher*”. Portanto, neste caso, a palavra “dramaturgia” no programa seria um equivalente de “texto”, no sentido dramático literário.

Já se fizermos um comparativo dos projetos editoriais do programa do espetáculo *PROJETO bRASIL* e da publicação do texto do espetáculo, que contempla também outro texto denominado *Maré*, que foram publicados pela editora Cobogó, em 2016, e tem a alcunha de escritor e autor Marcio Abreu, observaremos que no sumário do livro, no qual são apresentadas as peças *PROJETO bRASIL* e *Maré*, Marcio Abreu (2016) as diferencia pelo fato da primeira ser uma escrita concomitante à encenação e a outra passa ser denominada como “peça de gabinete”, pois foi um projeto de texto dramático feito sob encomenda para o grupo mineiro *espanca!*. Além disso, outros elementos paratextuais, mais precisamente os epitextuais, como a capa do livro - em que é comum apresentar os títulos acompanhados do nome do autor -, neste caso, vem acompanhado do nome de Marcio Abreu. Ao folhearmos o livro nos deparamos com a página de apresentação do *PROJETO bRASIL*, que compõe a segunda metade do livro e nesta página lemos: “*PROJETO bRASIL* de Marcio Abreu”; na página seguinte, como ocorre no programa, o termo dramaturgia é acompanhado do nome de Marcio Abreu, Giovana Soar, Nadja Naira e Rodrigo Bolzan.

Desse modo, voltamos à definição que havíamos feito anteriormente, em que dramaturgia se liga ao processo, às estratégias de edificação cênica e ao texto no sentido literário.

Ainda, dentro do discurso do programa *PROJETO bRASIL* temos um flerte direto com questões relativas à performance. Pensando nas implicações e ampliações estéticas que surgem ao utilizar a palavra performance, que parece abrigar um espaço historicamente maior, no que concerne à construção do ator/performer, em detrimento ao texto, visualizamos dentro dos programas¹⁶ que existe um espaço, mais páginas, que são dedicadas à reflexão dos atores em relação à obra, o que ocorre de forma muito reduzida na peça *Volta ao dia...* e que não aparece em *Oxigênio*.

No entanto, um aspecto que surge durante a recepção do leitor/espectador do livro é que a figura de autor se destina a Marcio Abreu sob *PROJETO bRASIL*. O que, por outro lado, não ocorre no programa da peça, pois a dramaturgia é coletiva e o termo “texto” não aparece. A questão que fica para

¹⁶ Ver imagens dos programas ANEXO 3.

nós é, por que dentro do projeto editorial do livro é preciso ter um autor único do texto? Talvez, dentro da dinâmica da CBT, para os agentes criativos fique claro que o papel de “escritor” do espetáculo já é previamente definido para Abreu; ou, então, assim o é por questões de afinidades nas funções criativas do espetáculo; ou, ainda, porque a dinâmica que “cede” as colaborações à figura de um autor do texto esteja enraizada dentro do imaginário dos agentes criativos e a autoria seja necessária para que eles mesmos possam compreender os papéis nos processos da CBT e consigam construir uma obra.

Outro ponto que observamos ao longo de nosso estudo, partindo destes conceitos presentes nos programas teatrais, é que, em geral, o texto ou é assinado pelo diretor da CBT, Marcio Abreu, ou pelo dramaturgo da peça que os agentes criativos da CBT escolheram montar. Todavia, as dramaturgias e roteiros são feitos coletivamente. Portanto, uma das primeiras considerações bastante peculiares e decisivas na dinâmica da CBT seria uma tendência, que permanece de forma mais geral ao longo dos programas da companhia, em ter uma visão estética em que dramaturgia é um elemento de criação coletiva, pois estaria ligada à construção da obra cênica, enquanto o texto se apresenta, na maioria dos casos, de forma individual, figurando o sujeito autor.

Prosseguindo com nossa análise, seria possível afirmar, pensando historicamente no significado de cada um dos termos utilizados pela CBT, que roteiro e dramaturgia são equivalentes? Acreditamos que a resposta seja não, porque, analisando a segunda edição do programa da peça *Volta ao dia...*, observamos que os agentes criativos da CBT já fazem uso do termo “dramaturgia” ao invés do “roteiro”. Presumimos, a partir de nossa análise, que esta escolha parte de duas problemáticas. A primeira, como afirma Patrice Pavis analisando o teatro europeu, e que podemos também estender ao teatro brasileiro (2015a, p. 347), diz que a palavra roteiro “quase não é mais usada hoje a não ser no cinema, no qual ela compreende o mesmo gênero de indicações, excluindo-se ações técnicas, mas com o texto do diálogo dos atores”. Deste modo, para evitar confusões com o texto cinematográfico há a renúncia pelo termo “roteiro”. A segunda problemática seria a expansão do termo “dramaturgia” para outros elementos que compõe a encenação. Tendência presente nas encenações contemporâneas e que mais adiante investigaremos.

Percebemos, levando em consideração o que os agentes criativos da Companhia Brasileira de Teatro (CBT) propõem em seus programas, nos quais aparecem as distinções dos termos “texto”, “dramaturgia” e “roteiro”, que estas movimentações dos termos são frutos de uma reflexão estética que transcende a ficha técnica e contamina o discurso dos programas, como, por exemplo, em *Volta ao dia...* - espetáculo que apresenta em seus projetos editoriais discursos diferentes, denotando essas movimentações estéticas e indicando os locais por onde transitam no espaço da arte teatral e quais diálogos artísticos são propostos pela CBT. Observamos, também, dentro desses conjuntos de enunciados da CBT, que não ocorre a ampliação da palavra “texto” e, sim, uma ampliação do termo “dramaturgia”, que ora se refere ao texto escrito, ora à dinâmica de edificação da obra. Esta característica não é exclusiva da CBT, mas, sim, aponta ser uma tendência do teatro contemporâneo brasileiro, e é sobre estes desdobramentos e ampliações do termo dramaturgia que iremos tratar a seguir.

4.2 DIMENSÕES E AMPLIAÇÕES DO TERMO DRAMATURGIA

Para darmos continuidade a nossa análise sobre o termo dramaturgia, precisamos contextualizá-la, primeiramente para compreender as relações contemporâneas que incidem sobre o termo e, em segundo lugar, porque o nosso objeto de análise são os programas teatrais de uma companhia contemporânea.

De acordo com Walter Lima Torres Neto, em seu livro *Ensaio de Cultura Teatral* (2016), houve a expansão e a dimensão do termo “dramaturgia” nos últimos 20 anos no Brasil. “A moda é filha do tempo e cada época formula novos conceitos e expressão para dar conta de novas experiências, ou, no caso de novas tendências de formas de expressão dramática e cênica e novos comportamentos criativos”. (TORRES NETO, 2016, p. 149). Portanto, dramaturgia não se localiza e se restringe apenas à escrita de um texto.

Todavia, o teórico Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro Pós-dramático* (2007), analisa a evolução das formas cênicas e textuais do teatro europeu, depois dos movimentos de arte de vanguarda do século XX, rejeitando

o que ele chama de teatro clássico burguês e pontuando o surgimento de um novo tipo de teatro, que coloca novos paradigmas da cena e da dramaturgia, principalmente a partir dos anos 1980, e opera, em primeira mão, com a quebra do teatro com o drama. O teórico também sugere que o teatro foi tomado como sendo de natureza indissolúvel: como conceber um teatro sem drama? E indica que drama e teatro são utilizados como equivalentes, como peça, espetáculo e montagem. Segundo o Hans-Thies Lehmann,

O teatro e o drama são tão estreitamente relacionados, tornando-se quase idênticos na consciência (inclusive de muitos teóricos do teatro), como um par que não se desgruda, por assim dizer, que toda transformação radical do teatro sofre a resistência obstinada da *concepção de drama como latente noção normativa de teatro*. (LEHMANN, 2007, p. 52).

No entanto, o que o teórico deixa transparecer é que o teatro existe independente do drama, que em sua origem como ritual, por exemplo, há a inexistência da palavra escrita e que as primeiras peças foram as tragédias. Além disso, também devemos considerar a ideia de Walter Lima Torres Neto (2016), em relação ao conceito de drama nos gêneros teatrais, que este só foi assimilado com o renascimento e que “*dramaturgia* seria fruto de uma sociedade fundamentada no *logos* e subsidiada pela palavra escrita” (TORRES NETO, 2016, p. 150).

Deste modo, o conceito de drama é uma elaboração que foi sendo utilizada ao longo da história como equivalente à teatro, mas que não se origina com ele. Segundo Lehmann, quando nos colocamos diante de uma obra de Robert Wilson, existe mais do que uma ruptura dramática, para ele “resta tão pouca substância em um conceito de drama de tal modo diluído” (LEHMANN, 2007, p. 52). Diluído, porém residual, existente e ainda utilizado em larga escala, como podemos indicar ao analisarmos o uso do termo dramaturgia dentro dos programas de teatro da CBT e como indica a expansão do conceito de dramaturgia nas últimas décadas apontado por Walter Lima Torres Neto.

A respeito das reminiscências do drama, o professor e teórico de teatro Luiz Fernando Ramos indica em seu livro *Mimesis Performática a Margem de Invenção Possível* (2015) que o teatro no Brasil tende propor composições textuais não necessariamente mediadas pela literatura, mas já articuladas com

a cena. Para ele o que ocorre com as encenações contemporâneas brasileiras seria que,

A cena passa a narrar histórias por si e a dramaturgia da cena torna-se também um modo de operar a construção dramática em novos parâmetros: mais distanciados da literatura, mas, ainda, presos, essencialmente, à ideia de uma trama consequente de ações. A alternativa radical desafiante continua sendo pensar o espetáculo de um modo literal, como puro *opsis*, matéria concreta tornada visível, textura. (RAMOS, 2015, p.31).

Outro ponto interessante, que pode nos levar a compreender um pouco o porquê de o drama estar enraizado no teatro, apesar de salientarmos mais adiante na nossa análise que este sofreu diversas modificações em sua estrutura, se comparada ao “drama absoluto” denominado por Peter Szondi, é a indicação de Hans-Thies Lehmann sobre a utilização e a incorporação da palavra drama no cotidiano ligada à ideia de um sentimento de sofrimento real, ou não, em uma determinada situação.

Sendo assim, quando Torres Neto (2016) faz uma alusão ao conceito de Antônio Cândido, ao se reportar a “substância social”, estaria falando de um conceito que já está intrinsecamente ligado ao teatro e que pode, sim, sofrer diluições e redimensionamentos, como indica Lehmann, mas estaria conectado aos processos criativos e constitutivos, assim como observamos nos programas da CBT que se reportam, em grande parte, ao termo dramaturgia como uma dinâmica de edificação cênica, seja ela de que tipo for. Deste modo, o drama estaria enraizado em nossa sociedade desde o renascimento e nosso modelo de pensamento, ainda, tem se concentrado na ideia de um *logos* operante. Portanto, como Ramos indica, no Brasil, dramaturgia ainda não se constitui uma obra, um pensar teatral que na prática é preponderantemente operado pela *opsis*.

Conforme indica Walter Lima Torres Neto, no final da década de 1980 nota-se uma expansão do termo dramaturgia: “dramaturgia do ator, dramaturgia do corpo, dramaturgia do gesto, dramaturgia da voz (...)” (TORRES NETO, 2016, p. 149). Esta expansão estaria conectada às novas dinâmicas teatrais que surgiram nas décadas de 1960 e 1970 e que se desdobraram no teatro contemporâneo, e que, conforme Lehmann (2007), assinala uma desierarquização dos elementos teatrais.

O que me interessa é inventar um teatro onde todos os recursos não só se ilustrem reciprocamente e se dupliquem, mas conservem suas próprias forças e, no entanto, ajam juntos, onde não se possa mais contar com a hierarquia convencional dos recursos. Quer dizer, onde uma luz possa ser tão forte que o espectador observe apenas a luz e esqueça o texto, onde o figurino fale uma língua própria (...) (GOEBBELS, 1996, p. 76-77, *apud* LEHMANN, 2007, p. 144).

Esta colocação de Heiner Goebbels, em entrevista com Hans-Thies Lehmann, insinua um dos motivos da expansão do termo *dramaturgia* ao se referir a diversos recursos cênicos que vão além do texto escrito e que, ao mesmo tempo, são colocados de forma equivalente ao texto. Portanto, depois do textocentrismo e de uma busca por uma encenação que é influenciada por fatores sociológicos, políticos e culturais, que denotaremos ao longo da nossa análise, introduz-se uma dinâmica horizontalizada entre os agentes criativos e os elementos constituintes da obra cênica. Entretanto, segundo Walter Lima Torres Neto, observa-se no decorrer da história do teatro que essas dinâmicas “camuflam, para o espectador, a hierarquização dos discursos propositivos dos próprios agentes criativos, envolvidos na concepção da obra cênica” (TORRES NETO, 2016, p. 164).

O que notamos é que nas encenações de Goebbels existe o que Gordon Craig teorizava ser uma tentativa pura do espetacular, de uma *opsis* preponderante, do teatro como uma arte autônoma à literatura, em que os elementos criam uma “dramaturgia da cena”.

“dramaturgia da cena” já pressupõe, no mínimo, uma inversão dessa perspectiva habitual, enfatizando-se o segundo termo, a cena, como matéria substantiva a constituir o ato concreto da encenação, que materializaria ou produziria de fato, e entendendo o primeiro, a dramaturgia, como matéria secundária que se submete para concretizá-la. (RAMOS, 2015, p. 24).

Esse tipo de dramaturgia não parece ocorrer nos processos da CBT, que enfatizam em seus programas o texto e o autor, conforme percebemos ao destinarem páginas inteiras exclusivas sobre o autor e a obra. No entanto, de maneira alguma esta lógica de criação conflui na diminuição ou ampliação, no sentido qualitativo, das obras da CBT, apenas responde aos anseios e metodologias que parecem ter sido eficazes, visto a profícua produção da CBT e os comentários da crítica especializada em relação às suas obras. Deste modo,

o que ocorre na companhia é o que indicamos na primeira colocação de Ramos sobre os processos do teatro brasileiro contemporâneo: a obra não é totalmente subordinada ao texto como ocorria no Neoclassicismo, mas ainda está atrelada a ela.

Por outro lado, pensando no texto teatral contemporâneo, poderemos observar, mais adiante em nossa pesquisa, que estes, os textos pós-dramáticos, contemporâneos ou performativos, diluem a fábula e operam de maneiras não aristotélicas com o conceito de *mythos*. Sendo assim, esses textos deixam lacunas e não direcionam a atenção do espectador somente para história, abrindo brechas para que os mais variados recursos teatrais ganhem a sensibilização do público.

Portanto, percebe-se que a expansão, o processo de contaminação do termo dramaturgia para outros elementos teatrais, além do texto escrito, está conectado mais diretamente às dinâmicas e aos processos dos agentes criativos. A indicação de dramaturgia estará presente nos programas, porém o que se constitui como drama na contemporaneidade é diferente do drama de um século atrás, isto é, o termo dramaturgia abarca ora um significado mais restrito ora mais amplo, conforme Walter Lima Torres Neto afirma:

O termo *dramaturgia* foi eleito para que fosse possível se estabelecer uma mínima descrição (ou narrativa processual) acerca da coerência criativa, *uma ordem no discurso*, uma conexão processual, uma lógica atribuída a esse mesmo novo discurso teatral híbrido, expresso em cena sem a necessidade de uma dramaturgia convencional. (TORRES NETO, 2016, p.163)

Esta colocação de Walter será observada a seguir em nossa análise sobre as dinâmicas de elaboração do texto, pontuadas nos programas teatrais da Companhia Brasileira de Teatro.

4.2.1 Dramaturgista, criação coletiva e processo colaborativo

Ao constataremos a contribuição dos atores ou outros integrantes da CBT na dinâmica de construção da peça, a partir dos discursos e das fichas técnicas presentes nos programas, verificamos que existe uma criação que não está apenas nas mãos do diretor.

FIGURA 5- KRUM- CURITIBA- PR



FONTE: Programa da peça, 2015

FIGURA 6- VIDA- CURITIBA-PR



FONTE: Programa da peça, 2010.

FIGURA 7- O QUE EU GOSTARIA DE DIZER- SÃO LUIZ DO PURUNÃ- PR



FONTE: Programa da peça, 2008

Este tipo de dinâmica socializadora na construção do espetáculo, em que há a contribuição de outros agentes criativos, é recorrente no teatro. No programa da peça *Vida*, figura 1, observamos uma ficha técnica com dramaturgia, no sentido de uma pesquisa e criação de estratégias para edificação cênica envolvendo vários agentes criativos e o texto assinado por um agente criativo. Já em *O que eu gostaria de dizer*, figura 2, um trecho do discurso do programa indica que o texto foi elaborado e assinado por todo o elenco e

direção do espetáculo. Por outro lado, em *Krum* o programa destaca, com letras em fontes bem maiores, o autor do texto, que no caso não é nenhum dos integrantes da CBT. Portanto, essas contribuições coletivas não são exatamente iguais e têm ganhado especificações, principalmente na década de 1960 até chegar às dinâmicas dos coletivos atuais. Sendo assim, dentro desses processos podemos elencar, ao menos, três nomenclaturas: o dramaturgista, a criação coletiva e o processo colaborativo.

Em relação ao dramaturgista (ou dramaturg), segundo Pavis (2015a, p.117), este é o conselheiro literário e teatral, responsável por preparar a interpretação e a realização cênica do texto dramático, além de realizar as seguintes funções: escolher peças e combinar os textos escolhidos para uma encenação; efetuar pesquisas; adaptar ou modificar o texto sozinho (ou com encenador); destacar as articulações de sentido e inserir a interpretação no sentido global; intervir como crítico interno; assegurar ligação com um público potencial.

Esse entendimento tem início na Alemanha no século XVIII, mais precisamente em 1767, com Gotthold Ephraim Lessing, um marco na história do sentido do termo e responsável pelas inovações da posição de “Dramaturg”, que se ampliou e ganhou novas funções. Lessing registrou suas críticas em mais de 100 peças e as publicou na obra intitulada *Dramaturgia de Hamburgo*, resultado do seu trabalho enquanto consultor e dramaturgo do projeto de nacionalização do teatro alemão, realizado pelo Teatro Nacional de Hamburgo, que tinha como fim educar e ampliar o público numa época de emancipação da burguesia no contexto alemão e de fornecer uma base crítica para o estabelecimento do teatro alemão. A respeito de Lessing, este foi crítico, filósofo e pensador de arte, além de ter sido considerado um dos mais importantes escritores alemães do século XVIII. Ele é também reconhecido como o primeiro Dramaturg profissional da história do teatro, e, neste cargo, estabelece diretrizes e fixa padrões para a discussão de princípios estéticos teatrais e da teoria literária. No artigo *L'état d'esprit dramaturgique* (O estado de espírito dramático), de 1986, Bernard Dort aponta que a *Dramaturgia de Hamburgo* marca a transição entre a dramaturgia normativa e textual, que era habitual na época clássica, e a prática dramática moderna. Dramaturgia esta que pode estar ligada diretamente à

encenação e às estratégias cênicas que suplanta o texto e percorre outros elementos do teatro.

A respeito deste termo, dramaturgista, a sua dinâmica é bastante presente nos coletivos teatrais brasileiros, mas o que nos parece, ao fazermos nossa pesquisa, é que o termo em si não é muito difundido no Brasil - poucas companhias ou grupos declaram trabalhar com um dramaturgista. Apesar de alguns encenadores mesclarem seus trabalhos com esta função, ela não é muito utilizada. Dentro dos programas da CBT, poderíamos dizer que determinado agente criativo é o dramaturgista do espetáculo pelas funções que este assume. Como, por exemplo, no caso de Giovana Soar, no programa do espetáculo *Oxigênio*, ela assina a tradução e pesquisa dramaturgica, que poderíamos unificar na função de dramaturgista. Embora se mostrem bastante difusas as atribuições destinadas a um e ao outro profissional no ambiente teatral contemporâneo, muitos dramaturgos afirmam exercerem uma atividade menos passível de definição do que de descrição. De modo similar, muitos dramaturgistas sustentam a ideia de que suas práticas se vinculam ora à construção de cada obra, ora à ideologia de cada ambiente e grupo a que pertencem ou atuam, revelando haver distintas concepções acerca da atividade do dramaturgista e ao mesmo tempo expondo a multiplicidade de atribuições vinculadas a esta prática no campo teatral.

Já em relação à criação coletiva, com as transformações dos papéis dos agentes criativos, da encenação e dos contextos históricos, sociais e econômicos, esta, em cada período, teve suas motivações e formatos. No século XX, poderíamos dizer que cada grupo tinha um processo diferenciado para as questões relativas a encenações distintas. De acordo com Roubine (1998, p. 48-49), tivemos momentos no qual o teatro passava pelo “textocentrismo”, depois para o “império dos encenadores”, até as criações coletivas. Isso quer dizer, do Neoclassicismo francês, em que a encenação era materialização do texto, para as vanguardas do século XX, que reduzem a importância do texto e se dedicam aos outros elementos da encenação, da interpretação, do figurino, do cenário, da luz, etc. Porém, neste momento não iremos nos aprofundar na questão histórica do papel do texto e, sim, verificar essas dinâmicas de processos de criação do espetáculo.

A respeito da criação coletiva, esta, segundo Patrice Pavis (2015, p.79), seria o “espetáculo que não é assinado por uma pessoa só (...), mas elaborado pelo grupo envolvido na atividade teatral”. Ainda segundo o autor, “esse método de trabalho é frequente no teatro de pesquisa, mas ele exige, para estar à altura do seu objetivo, alta qualificação e polivalência dos participantes” (PAVIS, 2015a, p. 79).

Em meados dos anos de 1960 e 1970, como afirma Patrice Pavis (2015a, p. 79), esses processos estavam ligados a um “clima sociológico”: as revoluções estudantis em maio de 1968, que representa hoje, quase 50 anos depois, não apenas a insatisfação de estudantes e trabalhadores com as formas societárias crescentemente burocráticas do capitalismo de então, mas fundamentalmente as possibilidades societárias da autogestão generalizada; o pós-guerra que deixou um saldo totalmente devastador na sociedade, tanto no âmbito das destruições do espaço físico quanto nas sequelas psicológicas; e a expansão da influência dos Estados Unidos. Além disso, temos a ditadura militar no Brasil e a guerra no Vietnã, que proporcionaram aos artistas o desejo da quebra das hierarquias, da figura de um “chefe” e os aproximaram dos pensamentos coletivos e horizontalizados.

Assim, de acordo com o coletivo de pesquisa sobre teatro de grupo e seus processos artísticos da Universidade Estadual de Santa Catarina, denominado ÁQIS, coordenado pelo pesquisador teatral André Carreira, as dinâmicas desenvolvidas pelos grupos da década de 1960 e 1970 estariam mais ligadas à “ideia de grupo teatral como unidade de criação artística com claro compromisso ideológico, que dialogava de forma direta com o contexto político” (ÁQIS, 2015, p. 2). Como afirma Maria Rejane Reinaldo,

O “grupo teatral” pode ser apreendido sob várias dimensões, e seus “atores sociais” percebidos sob múltiplos “papéis sociais”. A partir do seu cotidiano, da história e subjetividade dos indivíduos, é que são construídos modos diferenciados de “grupos teatrais” e seus “processos criativos”, ou seja, para momentos distintos, correspondem “papéis sociais” distintos. (REINALDO, 2011, p. 103).

No fim da década de 1950, por exemplo, o *Living Theater* redescobre os conceitos de Artaud e Jerzy Grotowski e vão desdobrando suas pesquisas relacionadas à interpretação e ao papel do espectador em relação à obra. Não obstante, no Brasil, conforme Sílvia Fernandes em seu livro *Grupos Teatrais-*

Anos 70 (2000), ganharam destaque, a partir dos anos 1970, as produções coletivas dos grupos *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, *Ornitorrinco*, *Mambembe* e *Pod*, fonte de inspiração para outros grupos brasileiros.

Sobre esse tipo dinâmica, Reinaldo exemplifica,

Uma vertente de “grupo teatral” é o de resistência, protesto, lugar e símbolo de utopia e liberdade. Esse grupo de cunho libertário marcou, especialmente, o momento chamado de contracultura, das contestações, das rebeliões estudantis, dos movimentos emancipatórios de arte e cultura das décadas de 1960 e 1970, que tinham no teatro um grande aliado. O *happening* do *Living Theatre* nos Estados Unidos, e no (sudeste do) Brasil, o Centro de Teatro do Oprimido e o Opinião, são emblemáticos dessa feição de “grupo teatral”, onde o caráter político se sobrepunha quase absoluto. (REINALDO, 2011, p. 103-104).

Ainda em relação a este tipo de dinâmica, a pesquisadora Valéria Maria de Oliveira utiliza o nome *Teatro Novo* e aponta,

O Teatro Novo se definiu a partir das atividades de grupos, tais como o Living Theatre, o Teatro Campesino, o Bread and Puppet Theatre, San Francisco Mime Troupe, e das propostas de Peter Brook, do Teatro-Laboratório de Grotowski, do Open Theatre, e finalmente do Odin Teatret de Eugênio Barba. Estes constituem os principais exemplos europeus e norte-americanos. (...) Os pontos comuns entre os grupos do “Teatro Novo” foram: a) Progressiva resistência ao texto dramático, em favor de uma elaboração dramática que nasça, e se desenvolva no seio do grupo em estreito contato com o desenvolvimento dos trabalhos cênicos realizados para o espetáculo. b) Crítica à figura, e ao papel do diretor, com o objetivo de conquistar uma concepção cênica coletiva, ou seja, do grupo. c) Resistência ao naturalismo como estilo teatral e, em particular, ao chamado método stanislaviskiano como técnica de atuação. d) Interesse crescente pelo trabalho do ator, para o qual se trata de elaborar um novo método, mediante exercícios e sessões sistemáticas de laboratório. e) No plano dos conteúdos, os elementos comuns do “Novo Teatro” estavam acerca, sobretudo, da área política cultural e da nova esquerda americana e dos radicais. (OLIVEIRA, 2009, p.14).

Por outro lado, havia os teatros mais comerciais desta década, como relatamos, anteriormente, na análise dos programas de teatro ao longo do século XX. Já o teatro de pesquisa e criação coletiva não tinha apoio financeiro, por isso temos menos programas dessas companhias, coletivos ou grupos da época e, no tocante aos programas, o que impera é o formato do “teatro comercial”. Deste modo, temos muitos livros e artigos posteriores ligados ao teatro político dos anos de 1960 e 1970, por outro lado, pensando especificamente nos programas

teatrais, a riqueza nas fontes de pesquisa são direcionadas para os grupos que criam peças comerciais.

Outra nomenclatura apontada é o processo colaborativo.

A referida dinâmica – numa definição sucinta – se constitui num modo de criação em que cada um dos integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, tem espaço propositivo garantido. Além disso, ela não se estrutura sobre hierarquias rígidas, produzindo, ao final, uma obra cuja autoria é dividida por todos. (ARAUJO, 2008, p.1).

Este trecho é fruto da tese do diretor da companhia teatral *Teatro da Vertigem*, Antônio Carlos de Araújo Silva, mais conhecido no meio artístico como Antônio Araújo. O grupo desenvolve trabalhos conhecidos por encenações em espaços não convencionais, bem como a pesquisa e construção dramaturgica a partir de temas ligados à ética e à religiosidade. *Trilogia Bíblica*, conjunto de três espetáculos marcantes da década de 1990: *O Paraíso Perdido*, 1992; *O Livro de Jó*, 1995; e *Apocalipse 1,11*, de 2000, são os trabalhos mais conhecidos do grupo e realizados por Antônio Araújo.

Se por um lado a citação do Araújo não separa, distingue, tão evidentemente, criação coletiva de processo colaborativo, a pesquisadora Sílvia Fernandes (2002, p. 36) afirma que “há semelhanças entre os dois procedimentos, mas que eles não chegam a se confundir”. O ponto de distanciamento entre os processos estaria relacionado ao texto. Na criação coletiva todos participantes igualmente contribuem para criação do texto, e mesmo que alguém se encarregue da organização dos textos, não lhe cabe o papel de autor. Já o processo colaborativo conta, *a priori*, com a figura de um dramaturgo, mas não deixa de ser um processo dialógico. Neste caso, o dramaturgo escreveria a peça paralela ao processo de criação do espetáculo, fazendo cortes e modificações, tendo como ponto de partida a encenação. Contudo, todos os agentes criativos colaboram para formação do texto ao realizarem, por exemplo, jogos de improvisação tanto de fala quanto corporais e ao trazerem propostas de encenação, tudo isso altera a dramaturgia.

Outra definição relacionada ao processo colaborativo, presente no *Dicionário de Teatro Brasileiro*, é:

Processo contemporâneo de criação teatral (...) Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas (...) Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação deles (...). (ABREU; NICOLETE, 2006, p. 253)

Ainda sobre a dinâmica em questão, Sérgio de Carvalho, responsável pela dramaturgia de *Paraíso Perdido*, livremente inspirado na obra do escritor inglês John Milton, afirma que “o Teatro da Vertigem reinventou a criação coletiva dos anos 1970 sem ‘democratismo’ e com maior rigor de método” (CARVALHO, 2002, p. 55).

Sobre as dinâmicas de criação contemporâneas, de acordo com a pesquisa do grupo ÁQIS,

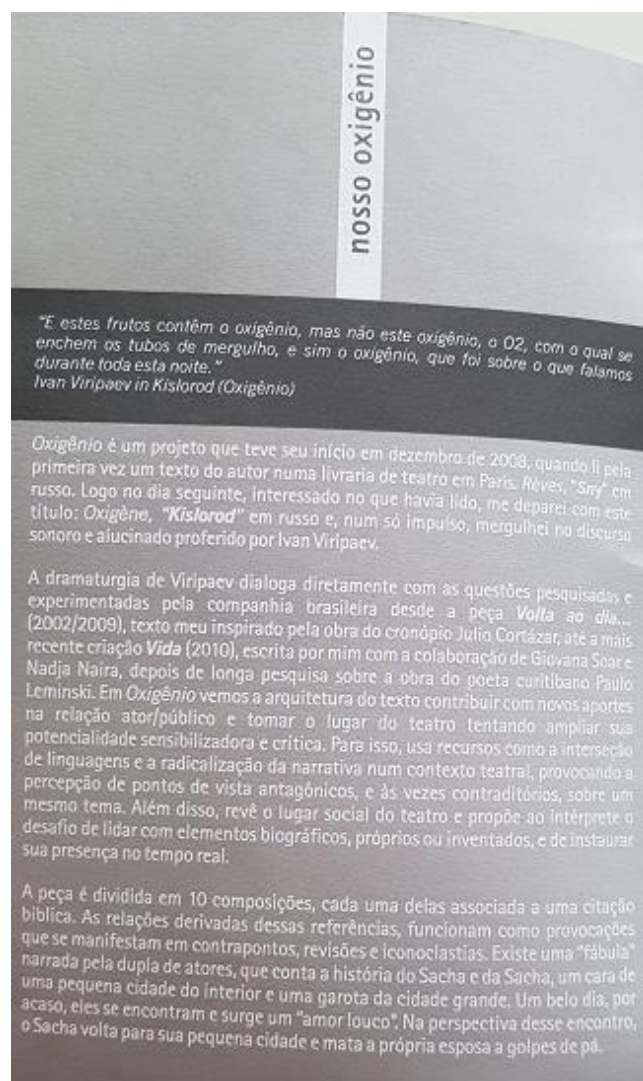
atualmente a modalidade que se encaixa sob o título de ‘teatro de grupo’ parece se relacionar de forma mais direta com próprio contexto do teatro como linguagem artística. Observa-se neste caso um deslocamento dos objetos da esfera política e social para o terreno das linguagens teatrais com um consequente foco em reflexões sobre o papel do teatro frente à complexidade dos fenômenos da cultura. (ÁQIS, 2015, p.2).

Portanto, os processos que verificamos através do emprego do termo “Dramaturgia” estão relacionados às contribuições na obra cênica feita por outros agentes da companhia, além do diretor, e nos levam a aproximar a dinâmica de construção dos espetáculos da CBT dentro do campo do processo colaborativo mapeado na contemporaneidade. Verificamos este investimento no teatro como linguagem ao analisarmos os discursos dos programas, quando ressaltamos a ênfase genética e estética, principalmente.

Por exemplo, dentro do programa da peça *Essa Criança* (2012), o discurso enfatiza o termo “coparticipes”, que será mais desenvolvido adiante, ao fazermos referência ao “público”, demonstrando a propensão de uma pesquisa ligada a um tipo de linguagem mapeada dentro das estéticas de teatro contemporâneo nas quais o público tem um papel mais ativo dentro da obra, tendência esta que vem se desenvolvendo desde os anos de 1950. Sem falar da opção por autores com escritas que não condizem com o drama burguês ou moderno, o que denota diretamente a escolha por um tipo específico de linguagem cênica.

Outro indicativo de um teatro que preza pela linguagem, são as páginas e imagens destinadas “A Pesquisa”, discurso voltado às estratégias e aos intuitos dos agentes criativos para o espetáculo resultante.

FIGURA 8- OXIGÊNIO – CURITIBA- PR



FONTE: Programa da peça, 2010.

FIGURA 9- VIDA – CURITIBA-PR



FONTE: Programa da peça, 2010.

As figuras anteriores sugerem um grupo que reflete sobre o seu trabalho a partir de uma pesquisa artística, percorrendo sobre o ponto de partida para a montagem e escolha da obra, indicando ênfase genética; e como esta obra escrita dialoga com a pesquisa desenvolvida pela CBT, indicando a ênfase estética. Os trechos apresentados dos programas demonstram que a companhia não se preocupa, apenas, em inserir uma sinopse do espetáculo, ou trechos da obra escrita - ênfase didascália -, mas demonstrar quais pensamentos, reflexões permeiam o fazer artístico da CBT. Observamos, até então, a partir dos programas, que os agentes criativos têm como dinâmica de edificação cênica o processo colaborativo e que ao se reportarem à obra escrita utilizam a palavra “texto”; e a palavra “dramaturgia” aborda as estratégias e pesquisas ligadas à cena.

Isto nos leva a outra questão, se o texto da CBT é assinado por um autor e a dramaturgia por outros agentes da companhia, quem realmente é o autor do espetáculo? O diretor que organiza, ou, de fato, todos que contribuíram? Num grupo de teatro de pesquisa, no qual todos contribuem, por que o diretor é visto como autor do espetáculo? Quem escreve o texto é dramaturgo ou escritor, no caso da CBT? No caso do *Teatro da Vertigem*, Araújo afirma como percebemos

na citação que “a autoria é dividida por todos”, contudo no caso da CBT o que podemos observar a partir dos programas?

4.2.2 Questões de autoria

Antes de nos debruçarmos sobre a questão da autoria dentro do espetáculo, vamos analisá-la de forma mais ampla.

Segundo o professor João Adolfo Hansen (1992, p.16), “o termo 'autor' vem do verbo latino *augere*, produzir a si mesmo, crescer, levando à significação genérica de aquele que faz crescer, que faz surgir, que produz”. Deste modo, notamos que em sua origem o termo está relacionado a algo individual: “produzir a si mesmo”. Seria aquele que produz a si externamente, multiplica-se em outras formas, em uma obra de arte, por exemplo.

Já na antiguidade clássica, quem se dedica a pensar sobre autoria é Aristóteles. De acordo com Manuel Antonio Castro, em seu livro *O acontecer poético: a história literária* (1982, p.23), “a noção de autoria vai sendo associada com a de *auctoritas* (autoridade), a partir da reatualização dos efeitos verossímeis dos discursos, empreendida, principalmente, por Aristóteles”.

Vemos que da antiguidade clássica até o início do período medieval, a necessidade de estabelecer um responsável pela obra não existia. As histórias estavam em criação contínua. Se sabemos que autores como Ésquilo e Sófocles criaram determinadas tragédias, está mais vinculada aos concursos, o investimento para montagem das peças, do que à questão da individualização da obra.

Ainda no que se refere à autoria, Michel Foucault aponta em seu texto *O que é um autor* (2011), a questão de “Quem importa quem fala?”. Com este questionamento percebe-se que a autoria está ligada diretamente ao contexto histórico e social no qual se atribui ou não a autoria de um texto, de um discurso. Segundo Michel Foucault, quando nos debruçamos sobre a questão da autoria também entramos no tocante da individualização do sujeito ou seu desaparecimento, pois, de acordo com o autor, mais do que analisar o conceito de autoria é de grande importância perceber as funções que este exerce.

Michel Foucault indica as seguintes funções,

- 1) O nome do autor: impossibilidade de tratá-lo como uma descrição definida; mas igualmente de tratá-lo como um nome próprio comum.
- 2) A relação de apropriação: o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos. (...). Qual é a natureza do speech act (...)?
- 3) A relação de atribuição. O autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito. (...)
- 4) A posição do autor. (...) (FOUCAULT, 2011, p. 2)

Dentro destas funções indicadas, notam-se as dinâmicas sociais que criam o conceito de autoria: a individualização das ideias, as dinâmicas de poder e capital que ao longo da história frisam cada vez mais a ideia de propriedade e proprietário.

Cabe destacar que ao aproximarmos do conceito de obra, e denominarmos algo como obra, estamos aceitando as relações que se criam ao entorno de um texto, a relação do texto com textos anteriores e o que a crítica e inteligência do período denominam como obra.

A função de autor está ligada ao universo jurídico e institucional. O autor não é apenas aquele que elabora um texto. Existem os autores transdiscursivos: aqueles que criam teorias, tradições, disciplinas acadêmicas. Freud e Marx, a partir dos discursos que criaram, estabeleceram possibilidades infinitas para o surgimento de novos discursos. Como instauradores de discursividade, Marx e Freud elaboraram conceitos e técnicas de análise que são apropriadas e recepcionadas para além de seus próprios discursos.

Além disso, no tocante à relação de atribuição, um ponto crucial que faz com que a autoria comece a ganhar força é a questão de culpabilidade e transgressão.

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato - um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. (FOUCAULT, 2011, p. 274-275).

No Renascimento, um novo ideário surge, não apenas a figura de Deus como criador, mas dos homens também. Sendo assim, Foucault (2011) observa diversos fatores sociais, históricos, políticos que contribuem para exaltação do

sujeito, por conseguinte, o autor das obras de arte. Apesar das primeiras figurações sobre autor surgirem na Idade Média, relacionados à censura do período, como afirmamos acima com a questão da culpabilidade, é só na Renascença que o autor se firma como criador.

Ademais, no Romantismo, a questão do autor se mescla à subjetividade lírica presente nas obras, o “eu” autor e a personagem. Para Hansen (1992), o ato criativo estaria impregnado das particularidades do indivíduo que o processou, ou seja, a compreensão do mundo representado estaria condicionada à subjetividade do autor. No movimento Romântico alemão, *Sturm und Drang*, a estética de expressão “tratava o compositor como sujeito dando voz a seus próprios pensamentos, tornando-se objeto primário do processo de entendimento da música” (DAHLHAUS, 1995, p. 21).

Contudo, do século XVIII até o século XX, influenciadas pelo contexto histórico, a questão do autor começa a ligar-se com problemáticas relativas à propriedade e ao proprietário. De acordo com Foucault,

para o sistema de propriedade característico em nossa sociedade, quando é estabelecido um regime de propriedade dos textos, regras sobre os direitos de autor, de reprodução etc. Para conter esses transgressores que de alguma forma poderiam debilitar as estruturas das sociedades estabelecidas, criminaliza-se a prática ao mesmo tempo em que a insere no nascente capitalismo para melhor controlá-la. (FOUCAULT, 2011, p. 47-48).

Portanto, por termos passado pela Renascença e Romantismo e estarmos inseridos em uma sociedade capitalista, fica difícil dissociar questões relativas à criação de uma obra e sua autoria. No entanto, estamos inseridos em uma sociedade na qual a cada instante é produzido um tipo de obra ou manifestação artística, sem nos atermos em juízo, se é boa ou ruim.

Além disso, sobre a autoria, se fizermos uso das ideias desenvolvidas pelo teórico Stuart Hall, no que concerne à relativização das identidades, e, ainda, se pensarmos contemporaneamente nas ideias ligadas à pluralidade, multifacetação e, ao mesmo tempo, diluição do sujeito, caberia ainda insistir na questão do autor? E na individualização da propriedade, criação, autoria da obra? Ainda é preciso “dar nome aos bois”?

Segundo Stuart Hall, em seu artigo *Quem precisa de identidade?* (2011, p. 103), “Está se efetuando uma completa desconstrução das perspectivas

identitárias em uma variedade de áreas disciplinares, todas as quais, de uma forma ou outra, criticam a ideia de uma identidade integral originária e unificada”.

Relativo a isso, Hall usa das palavras de Derrida e aponta,

Por meio dessa escrita dupla, precisamente estratificada, deslocada e deslocadora, devemos também marcar um intervalo a inversão que torna baixo aquilo que era alto (...) e a emergência repentina de um novo ‘conceito’ que não deixa mais – que jamais se deixou – subsumir pelo regime anterior. (DERRIDA *apud* HALL, 2011, p. 104).

Sobre esta afirmação de Derrida, Hall (2011, p. 104) afirma que a identidade é um desses termos que operam “no intervalo entre a inversão e a emergência, uma ideia que não pode ser pensada de forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas”. A questão da autoria estaria diretamente ligada a isso, à subjetivação existente no discurso artístico e à irredutibilidade da autoria.

Por outro lado, Roland Barthes, em seu texto *A morte do autor* (2004), questiona essa voz identitária do autor na construção do texto. Segundo Barthes, em sua concepção, a escrita destrói a voz do autor, “esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 1). O autor, para Barthes, não mantém uma relação paterna com o texto, mas uma relação lúdica. É preciso exercitar a leitura sem a preocupação com a presença do pai do texto.

Corroborando com a ideia de Foucault a respeito de uma construção social do indivíduo autor, Barthes indica, também, que a responsabilidade desta dinâmica cabe à ideologia capitalista que põe em evidência a importância da pessoa e que a crítica sustenta esta ideia ao passar dos anos. Segundo Barthes (2004, p. 2), a crítica justifica e explica qualquer expressão artística a partir do referencial do autor, “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidencia»”.

De acordo com Roland Barthes, a obra deve ser analisada dentro dela, quem fala é a linguagem, não o autor, “o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita (...)” (BARTHES, 2004, p. 3). O teórico

ainda propõe que é o desejo de decifrar o texto, de dar um significado final, que aflora a ideia de um autor. Indicar um autor significa para Barthes encontrar um significado último, fechar a obra e, deste modo, a crítica vence. Segundo Roland Barthes,

(...) a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a uma isenção sistemática do sentido, por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, a escrita), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um «segredo», quer dizer, um sentido último, liberta uma atividade a que poderíamos chamar contraeológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 2004, p. 5)

Seguindo, ainda, o pensamento de Barthes, todos que constroem uma obra perdem a identidade e transformam-se em outra coisa, que está neste ínterim. O sujeito não é sujeito e não é obra no momento em que cria, o que vem de desencontro com a origem latina do termo autor, que se refere, como citamos anteriormente, ao ato de “produzir a si mesmo”, pois neste caso o “si” não está mais lá. O teórico conclui seu pensamento trazendo à tona o papel da recepção, pois para ele a obra, a escrita, só existe na leitura. É o leitor que irá concatenar as ideias, criar, dar vida a obra naquele instante da leitura.

Todavia, ao nos referenciarmos às expressões artísticas teatrais, que vão além do texto escrito no sentido literário e se desdobram em outros elementos que se materializam na cena, como a própria atividade do ator, fica quase indissociável a questão da autoria. Diferente da Literatura, na qual, o escritor produz um objeto externo a ele, no teatro o ator, ou performer, representa ou presentifica a obra. No caso da CBT, o discurso existente nos programas nos revela o processo de criação colaborativo e, como apontamos anteriormente, os atores muitas vezes são criadores da dramaturgia do espetáculo em conjunto com o diretor.

Se pensarmos historicamente, mesmo quando os atores não assinam a criação do espetáculo, ou até mesmo em alguns programas da CBT que esse aspecto aparece, a autoria do espetáculo poderia ser estendida para os atores. Mas, em geral, ouvimos que o espetáculo pertence ao diretor. Deste modo, os atores são instrumentos da realização artística do diretor, sem terem necessariamente contribuído para construção do espetáculo, e a substituição de

um ator por outro não faria diferença. Por exemplo, ouvimos que determinado espetáculo é de Robert Wilson, pois este criou uma determinada estética teatral e, portanto, poderíamos concluir que os atores estariam a serviço dele. Se pensarmos em Van Gogh, o pincel, a tinta e a tela são objetos inanimados que dependem diretamente do artista para utilizá-los e construir uma obra, uma pintura. Agora, no concernente a uma obra de teatro, a um espetáculo, os seres humanos, os atores, os figurinistas, os cenógrafos, etc., tem sua subjetividade, são agentes criativos que constroem conjuntamente com o diretor do espetáculo a obra, não são objetos inanimados a serviço dele, como um pincel. Portanto, quando se fala em uma obra de Robert Wilson, não se fala apenas dele, mas sim de todos agentes criativos. Todavia, quando se estuda, analisam seus espetáculos, atribui-se a autoria para o diretor, como se os atores ou iluminadores que construíram a obra fossem apenas ferramentas e a substituição de algum deles não influenciasse de modo algum o espetáculo, como se fossem apenas engrenagens que podem ser substituídas e não houvesse contribuição individual.

No que tange a esta perspectiva, o pesquisador de teatro Eugenio Barba define dramaturgia como o trabalho de ações ou sequência organizadas de ações (1999, p. 68). A partir dessas definições podemos compreender que se um ator define o conjunto de ações de uma cena, sua partitura contribui também para a dramaturgia do espetáculo, tornando-se ele mesmo autor. Por isso, nomenclaturas como ator criador e a utilização do termo performer, ao invés de ator, surgiram, redimensionando a responsabilidade na dinâmica criativa do ator.

Matteo Bonfitto, em seu livro *O ator compositor* (2006), propõe que as ações físicas não são determinadas pelas poéticas teatrais, de modo que funcionam como matrizes geradoras para o processo de criação e composição do ator.

No tocante a este tipo de definição, André Carreira aponta:

Este novo olhar sobre o ator esteve apoiado na ideia de treinamento, que funcionou como elemento propulsor de um espaço social diferenciado para o ator e para o grupo. O ator do teatro de grupo que treina cotidianamente seria capaz de reinventar-se, e inventar o próprio trabalho grupal, e assim estaria apto a gerar as matrizes para a criação espetacular. (CARREIRA, 2008, p. 6).

Depois de nomenclaturas como ator criador, percebemos que na segunda metade do século XX o ator ganha cada vez mais protagonismo dentro do espetáculo. No entanto, diferentemente de alguns casos do teatro de grandes estrelas, essa importância do ator não se dá pelo seu brilho individual, mas pela “possibilidade de coletivização de suas ações dentro do grupo” (OLIVEIRA, 2009, p.17.). Na CBT, a partir dos programas teatrais, isso se caracteriza de várias formas: na interferência do ator nos processos de autoria da encenação e dramaturgia de seus espetáculos e na inserção do ator na gestão do grupo, neste caso, da Giovana Soar, uma das fundadoras da CBT, que também atua como tradutora de alguns textos montados pela CBT, e a atriz e iluminadora do grupo, Nadja Naira.

As funções dos artistas que compõem o núcleo da companhia são múltiplas, como apontamos acima. Portanto, os agentes criativos tornam-se colaboradores da edificação cênica dos espetáculos a cargo, também, de suas outras funções na composição do espetáculo e na pesquisa, no que se refere à articulação do texto em relação aos outros elementos cênicos. Sobre este assunto, a pesquisadora Laura Alvez Moreira afirma,

No teatro colaborativo todos participam da montagem em todos os seus aspectos, ou seja, existem funções diferenciadas distribuídas pelas habilidades e interesse; diretor, ator, figurinista, cenógrafo e dramaturgo, mas são funções diluídas e sempre abertas a discussões e opiniões do coletivo, muitas vezes até à participação direta. Isso gera no grupo um censo de autoria sobre o total da criação, e mesmo que as assinaturas sejam diferenciadas em funções, em última instância tudo pertence ao grupo. (ALVES, 2011, p.3).

Deste modo, a partir dos programas da CBT, podemos constatar que esta estende o uso do termo dramaturgia, fazendo alusão à construção da obra cênica, e nesta dinâmica estão presentes Marcio Abreu, Nadja Naira e Giovana Soar, sendo este um dos fatores que os aproximam do processo colaborativo para edificação da obra. Ademais, este processo estaria mais conectado à pesquisa de uma linguagem cênica, o que nos leva a crer no fato que a autoria dos espetáculos da CBT é compartilhada nas seguintes peças: *Vida*, *Oxigênio* e *PROJETO BRASIL*.

Em *Vida* e *PROJETO BRASIL* temos “Dramaturgia” e, em *Oxigênio*, indica-se “Pesquisa dramaturgical”, que são compartilhadas entre Marcio Abreu, Giovana Soar, Nadja Naira e Rodrigo Bolzan, este último apenas no primeiro

espetáculo. Nadja Naira e Giovana Soar também compõem o elenco da primeira obra, *Vida*. Nadja Naira ainda é responsável pela luz de todos os espetáculos.

Assim, de acordo com nossa análise, dramaturgia, nesses espetáculos, está conectada aos processos de edificação cênica da CBT. Além disso, observando os programas, somente na primeira peça é atribuído discurso num campo reflexivo, e até mesmo poético, em torno da obra, como podemos observar nos programas¹⁷.

Já nas outras duas obras não existem trechos que sejam assinados por algum desses agentes criativos, mas na parte intitulado “A Pesquisa”, (figura 9), dentro do programa de *Vida*, existe a indicação de um ano e meio de pesquisa e imagens da CBT desenvolvendo este processo. Como indica Luiz Fernando Ramos em seu texto para *Folha de São Paulo*,

É sintomático que o autor do texto final e da encenação, Marcio Abreu, conceda a duas atrizes, Giovana Soar e Nadja Naira, a parceria na dramaturgia. Todo o material dramático emergiu a partir das questões que as duas, e os dois outros atores, Gonzales e Rodrigo Ferrarini, propuseram. Nesse sentido é natural que eles se tratem em cena pelos seus nomes reais e em nenhum momento se caracterizem propriamente como personagens de uma trama. Seus desempenhos envolvem fabulação, mas é interna, sempre como emanção de seus próprios contornos. Não interpretam outros e estão presentes, jogando com a situação e com o público. (Folha de São Paulo, Ilustrada, 2010, Ramos).

Portanto, Ramos indica a autoria de Marcio Abreu e justifica o porquê da dramaturgia compartilhada. Mas, nossa pesquisa sugere que, por levarmos em conta que a cerne do espetáculo foi criada em conjunto, a autoria do espetáculo poderia ser compartilhada entre os três agentes criativos.

Por outro lado, a peça *O que eu gostaria de dizer* tem dramaturgia ligada à ideia de texto dramático no sentido literário. Deste modo, as contribuições para estratégias de encenação parecem estar mais conectadas a Marcio Abreu, o que faz a autoria final do espetáculo estar em suas mãos.

Continuando nossa análise sobre os programas teatrais, podemos interpretar que o processo colaborativo da CBT em *Oxigênio* e *Vida* não engloba o elenco. Temos a direção de Marcio em ambas e a assinatura dos três agentes criativos do núcleo da CBT na dramaturgia. Assim, no processo de construção cênica de *Vida*, estão presentes Naira e Soar como atrizes e autoras da obra,

¹⁷ Ver imagem do programa PROJETO BRASIL ANEXO 3.

como apontamos acima, e os atores Rodrigo Ferrarini e Ranieri Gonzalez só aparecem no elenco da obra. Já em *Oxigênio*, elas não fazem parte do elenco, mas estão inclusas na dramaturgia. Apesar do elenco ser composto somente pelos atores Rodrigo Bolzan e Patrícia Kamis, estes não assinam a construção do espetáculo. No entanto, em *PROJETO bRASIL*, Rodrigo Bolzan assina a dramaturgia, pois, pela nossa análise, este já estaria envolvido nos processos estéticos da CBT há cinco anos. Portanto, a autoria do espetáculo em geral estaria condicionada ao núcleo central da CBT, nos revelando, novamente, pistas relativas às dinâmicas hierárquicas dos processos da companhia, sugerindo que para compor a sua edificação cênica, o agente criativo necessita estar imerso há algum tempo e criar um diálogo mais aprofundando com CBT.

Ainda no que concernem as dinâmicas de estruturação da ficha técnica e de hierarquia, presentes nos programas das obras da CBT, identificamos um total, até dezembro de 2016, de 16 espetáculos, nos quais 14 são dirigidos e seis escritos por Marcio Abreu. Também observamos no discurso dos programas que, ao menos, um texto sempre é assinado por Marcio Abreu e que alguns espetáculos foram construídos a partir de uma vontade deste – como pode ser observado em frases como “quando eu li...”, em que o discurso está na 1ª pessoa do singular.

Mais do que indicar quem propõe o espetáculo, é perceber também que o desejo parte de maneira quase unânime de uma leitura de textos dramáticos, o que desemboca em outra característica da CBT, o “ponto focal”. O elemento que ganha destaque nos programas teatrais não está direcionado, primeiramente, ao quesito da interpretação, do treinamento dos atores, mas, sim, no texto e na pesquisa do desdobramento do texto dramático e sua articulação com outros elementos da cena, incluindo daí o trabalho do ator, o que a diferencia das dinâmicas de trabalho de grupo reivindicadas nos anos de 1970. Para a companhia não é o treino do ator o gérmen para criação do espetáculo, mas uma pesquisa que parte do texto, por isso as diferenciações entre os termos ligados à escrita dramática são bastante relevantes na análise sobre a CBT, pois se o texto dramático recebe um grande valor, quem o assina, quem contribui para sua construção, por consequência, está relacionado mais diretamente à autoria do espetáculo.

Conseguimos chegar a esta constatação a partir de alguns discursos presentes nos programas da CBT. Por exemplo, a ênfase genética da peça *Isso te interessa?* (2011) corrobora com esta tendência quando afirma: “A origem desse projeto está na lida diária da companhia brasileira com possibilidades dramatúrgicas que permitam expandir a presença do ator e a percepção do público (...)”. Mas, como podemos afirmar que neste trecho o termo dramaturgia está ligado à escrita dramática? Pelo texto do parágrafo seguinte, que traz uma trajetória e breve sinopse do texto: “Isso te interessa? é a tradução e a adaptação do texto *Bom, Saint-Cloud*, escrito por Noëlle Renaude em 2009, texto e autora inéditos no Brasil.” (ISSO TE INTERESSA?, 2011). Além disso, nas próximas páginas, contamos com uma minibiografia e trajetória da autora, fazendo uso da ênfase histórica, no caso, num processo de validação do autor, escolha do texto e ineditismo.

Também podemos exemplificar com o discurso do programa da peça *Vida* (2010),

Durante o último ano e meio, dedicamos grande parte do nosso tempo à obra de Paulo Leminski e à multiplicidade de referências que influenciaram ou foram influenciadas pelo pensamento e prática artística (...). Objetivamente escrevemos e montamos uma peça inédita de teatro que representa o diálogo possível entre a obra do poeta e a nossa. (VIDA, 2010)

Neste trecho intitulado “A Pesquisa”, que faz uma mescla entre as ênfases genética e estética, nos é apresentada a origem e o processo de construção do espetáculo, indicando suas escolhas e influências, nos apontando suas tendências estéticas, tendo o texto como local de partida, tal como confirmamos acima. E, nas páginas seguintes, verificamos trechos de poemas de Paulo Leminski e também uma minibiografia do autor sendo usada com o objetivo de validação da obra cênica, levando em conta a consolidação do poeta no meio artístico e literário. Além disso, até mesmo a parceria que surge entre a CBT e a atriz Renata Sorrah, que parte, segundo o texto de Marcio Abreu no programa da peça *Essa Criança* (2011), de um autor que ambos tinham interesse - “Um dia depois de algumas tentativas, conseguimos nos encontrar num território comum: a obra de Jöel Pommerat” -, também exemplifica a questão de autoria.

Para fortalecemos, ainda mais, nossa sugestão, citamos mais um espetáculo, o *PROJETO bRASIL*, que, segundo Abreu, trabalha com “métodos criativos fora de sua rotina (...) O resultado é um diálogo com a performance”. Neste momento, o diretor propõe que o espetáculo diferente dos outros não surge a partir de um autor ou um texto, mas de um processo de pesquisa e de toda uma trajetória da CBT. Mas o que observamos é que, depois do espetáculo ter sido construído, também foi criado um livro em forma literária. Sendo assim, mesmo o espetáculo que parecia fugir desta tendência culmina em uma forma literária, no texto.

Portanto, ao desenvolvermos esta análise, conseguimos interpretar a partir, principalmente, das fichas técnicas existentes nos programas e da relação entre a ficha técnica e o discurso elaborado pela CBT, que a autoria dos espetáculos aparecem majoritariamente nas mãos de Marcio Abreu e, em seguida, nas mãos de Giovana Soar e Nadja Naira. Concluimos que existem questões hierárquicas e nem sempre estas partem de dinâmicas totalmente horizontalizadas na CBT, na qual não é sempre que os atores envolvidos são conclamados como autores do espetáculo no qual fazem parte. Podemos supor que a visão de direção dentro da CBT está num trânsito entre receber as colaborações de outros agentes criativos do espetáculo e ao mesmo tempo ter a figura de um dramaturgo e diretor que rege o espetáculo e toma as decisões finais para estruturação da obra cênica e assina a obra, por isso a dinâmica de construção da obra que mais se aproxima da CBT é a do processo colaborativo, principalmente do Núcleo central da companhia.

Ademais, observamos que em projetos editoriais distintos existem sistemas diferentes de autoria - no caso do *PROJETO bRASIL*, livro e programa do espetáculo. O que nos revela uma dinâmica da CBT, mas, além disso, nos conduz a questões sobre a produção e o projeto dos espetáculos relacionados à necessidade de objetivar e individualizar as funções para introduzir a arte dentro da lógica mercadológica. E que, por outro lado, este sistema de construção, mesmo que não seja totalmente horizontalizado, não compromete, de alguma forma, os espetáculos, pois ao lermos os programas nos deparamos com um material bastante frutífero, com um processo estético bastante imbricado, sofisticado e de grande pesquisa.

Os programas de teatro apresentam muito mais que uma sinopse do texto, são construídos de matérias e formatos diversos, como podem ser observados com mais critério em nossos anexos. Sendo assim, a partir da análise de uma companhia com 17 anos de trajetória e com grande repercussão nacional, nos é sugerido que o cenário do teatro contemporâneo, ao menos no Brasil, é extremamente diverso e mescla as mais variadas estratégias.

Deste modo, ao verificarmos as dinâmicas de edificação e autoria da dramaturgia e do espetáculo a partir dos programas, interpretamos que a CBT tem como ponto de partida para construção cênica o texto literário, seja ele em sua origem dramática ou não. Assim sendo, a autoria do espetáculo caberia mais diretamente aos envolvidos nos processos de criação e pesquisa do texto, seja ele como texto dramático ou expandido para outros elementos, quando utilizam a nomenclatura dramaturgia. Isso porque, dentro da CBT, o texto seria o “carro chefe”, o ponto de partida das escolhas estéticas e edificação dos espetáculos, o que nos causa interesse em analisar e problematizar as escolhas dos textos e quais tendências eles seguem dentro do campo da dramaturgia a partir dos discursos e informações presentes nos programas.

4.3 TEXTO COMO PONTO DE PARTIDA

Ao longo de nossa análise sobre os programas teatrais da Companhia Brasileira percebemos que o ponto de partida, em geral, para criação dos espetáculos do coletivo são os textos escritos e também averiguamos que estes textos apresentam particularidades correspondentes as tendências teatrais contemporâneas, que serão evidenciadas a partir de trechos dos programas. Deste modo, para compreendermos os caminhos das estéticas teatrais contemporâneas estaremos fazendo uso de materiais teóricos específicos traçando um breve histórico relativo a dramaturgia teatral.

4.3.1 Crises e desdobramentos: fábula, personagem e ação

Sobre os textos das montagens utilizados pela CBT, podemos observar, a partir de seus programas de teatro, que as linhas de atuação identificadas na sua trajetória são: criação de dramaturgia original; releitura de clássicos; encenação e tradução de dramaturgia contemporânea inédita. Fazendo uso do discurso do epitexto presente no *site* da CBT, também conseguimos pontuar a relevância do texto para a construção do espetáculo. Segundo as palavras da atriz, iluminadora e diretora Nadja Naira:

Buscamos a inspiração e a força das palavras poéticas de Cortázar, Gonçalo M. Tavares, Leminski, Pommerat entre muitos outros; usamos a fala cotidiana e prosaica de Minyana; dissemos o que não se pode dizer com as palavras mudas e reveladoras de Lagarce; confessamos e ouvimos confidências de desconhecidos em viagens únicas; voltamos nossos olhos e ouvidos para nós mesmos e oferecemos a seus generosos olhos e ouvidos tentativas, silêncios. (www.companhiabrasileira.art.br/quemsomos)

Selecionamos, também, alguns enunciados que compõem os discursos presentes nos programas dos espetáculos da CBT e que nos servem de pistas para mapearmos as tendências estéticas que ela desenvolve. “Co-partícipes”, “Situações que dialogam com o real e não buscam reproduzi-lo”, “(...) recriação da fala cotidiana, frases curtas, musicalidade e ritmo precisos, a palavra como ação, dissolução das fronteiras entre forma e conteúdo”, “(...) um conjunto heterogêneo de ações, performances, imagens e pensamento articulados entre

si”, “intersecção de linguagens e radicalização da narrativa”, “um exercício da língua que falamos e da linguagem do teatro”, “influenciado por Tchekhov e Beckett”. A partir destas frases, conseguimos nos aproximar de algumas tendências e nos afastar de outras.

Portanto, a partir das ênfases dos discursos, das estratégias de montagem dos espetáculos, que, como indicamos, se constrói dentro de um processo colaborativo, e dos autores e textos escolhidos pela companhia, o discurso dos programas nos conduz para um teatro que se instaura e movimenta-se em um campo fora do drama burguês do século XIX. Deste modo, iremos esmiuçar alguns caminhos percorridos pela dramaturgia Europeia e Americana, ao menos nestes últimos dois séculos, para compreendermos a trajetória da escrita dramática até a contemporaneidade e, através dessas movimentações, tentaremos tatear as estratégias artísticas da CBT no concernente ao seu trabalho com os textos e como elas dialogam com as estéticas contemporâneas, tendo em vista que os textos são o ponto de partida para suas criações.

Contudo, antes de nos debruçarmos sob uma análise dos caminhos percorridos pela dramaturgia escrita, tentaremos elucidar o que seria o contemporâneo. Para esta definição, tomaremos mão das formulações que circundam o assunto, do filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu ensaio denominado *O que é o Contemporâneo?* (2009). No início do seu texto, Agamben coloca uma definição de Roland Barthes a despeito do assunto: “O contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES *apud* AGAMBEN, 2009, p. 59), enfatizando a ideia de uma relação do contemporâneo não muito harmonioso ou conectado com o tempo. Mais adiante, desenvolvendo seu pensamento, o filósofo aponta que o contemporâneo é o que está ao mesmo tempo inserido e distanciado de seu tempo. Giorgio Agamben (2009), além disso, sugere um pensamento da astrofísica sobre a escuridão que vemos no céu. De acordo com a astrofísica, o pensador afirma que existem diversas galáxias e elas se distanciam de nós com tal velocidade que a luz produzida por elas não consegue nos alcançar. Portanto, conforme Giorgio Agamben, a escuridão que vimos é a luz que viaja em grande velocidade no universo.

Depois de expor esse conceito, Agamben chega ao seguinte pressuposto em relação ao contemporâneo: “E por isso ser contemporâneo, é antes de tudo,

uma questão de coragem: porque significa ser capaz de não apenas manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p. 65). O que podemos concluir é que o contemporâneo está no presente, além dele e também em relação a ele e outros tempos. Ele consegue uma conexão entre os tempos que foram e os que chegarão, por isso é intempestivo, porque se fosse totalmente inserido no presente, harmonioso com este, não conseguiria criar essa relação anacrônica.

Após, esta sucinta introdução para compreendermos que ideias rodeiam o conceito de contemporâneo, na contemporaneidade, começaremos nosso percurso sobre a dramaturgia, dialogando com Peter Szondi, em seu livro *Teoria do drama moderno [1890-1950]*, (2001).

O drama moderno surgiu no Renascimento, devido à mudança da visão de mundo, que a partir deste momento centra-se no ser humano. As relações encontram-se na esfera da comunidade, na relação do eu com o outro, por isso Szondi (2001, p.29) afirma: “A esfera do 'inter' lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações”. Linguisticamente, esta relação a partir do prefixo “inter” aparece na forma do diálogo, formato mais recorrente de escrita dramática nos últimos séculos, mas que vem sendo problematizado e desdobrado.

Ainda sobre o diálogo, averiguamos que ao se suprirem o prólogo, o epílogo e o coro da composição dramática, o diálogo passou a representar a forma absoluta do novo drama. Diferentemente da tragédia antiga, da peça religiosa medieval ou do teatro barroco e ainda da peça histórica de Shakespeare, o drama moderno, para Szondi, é unicamente aquele que nasce de um despojamento total de composição, de uma redução à relação inter-humana, a fim de definir-se absolutamente como uma forma dialógica, centrada na relação intersubjetiva, cuja única preocupação e ênfase seriam o diálogo.

Se a ação é passada no tempo presente, as “angústias” e os desejos da personagem correspondem a urgências do momento, se este inclui-se existencialmente dentro da esfera coletiva, a relação intersubjetiva, por conseguinte, o diálogo, consegue abranger estas necessidades. No entanto, quando as visões de mundo são outras, os conteúdos e as formas para

expressão do drama transbordam a forma dialógica. Serão, assim, procuradas outras formas de expressão linguística para o teatro.

Por este motivo, em peças com temáticas e formatos diferentes, como acontece na dramaturgia de Anton Tchékhov, as relações intersubjetivas e o diálogo ganham outras veredas. As personagens tchekhovianas “renunciam” o presente e vivem num estado de nostalgia ou anseios pelo futuro e acabam também no isolamento. De acordo com Szondi,

Coloca-se a questão de saber como o tema da recusa à vida presente em favor da lembrança e da nostalgia, como essa análise perene do próprio destino permite ainda aquela forma dramática em que se cristalizou outrora a adesão renascentista ao aqui e agora, à relação intersubjetiva. A recusa à ação e ao diálogo. (SZONDI, 2001, p. 49).

Fazendo uso de definições aplicadas dentro da psicanálise, tentaremos explicitar as diferenças entre as relações inter e intrassubjetiva. No tocante ao texto de Anton Tchékhov, Szondi (2001, p. 91) afirma que “o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrassubjetivo. Nos dramas de Tchékhov, a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia”.

De acordo com o estudioso em psicanálise David E. Zimmerman (2004), inter e intrassubjetivo são termos que dão continuidade um ao outro,

o plano intra-subjetivo alude às relações objetais internas que estão internalizadas em cada um de nós, e elas dependem fundamentalmente de como introjetamos as nossas primitivas experiências emocionais (...) a representação intra-subjetiva dessas personagens que povoam o nosso mundo interno sempre fica distorcida em razão do acréscimo inevitável de fantasias inconscientes, especialmente as de natureza agressiva, com as respectivas ansiedades. (ZIMMERMAN, 2004, p. 193)

Se levarmos em conta que as personagens presentes na dramaturgia tchekhoviana delineiam-se a partir de idealizações e lembranças, o conteúdo e a temática desencadeia a forma intrassubjetiva presente na obra.

Já no tocantes às relações intersubjetivas, Zimmerman afirma que,

são, em sua maior parte, uma reprodução e um prolongamento na realidade exterior das mencionadas relações objetais que se processam no interior de cada sujeito, sempre levando em conta, é claro, que as novas experiências da vida real vão transformando e processando novas estruturas e modalidades de vínculos relacionais. (ZIMMERMAN, 2004, p. 195).

Portanto, se as relações no teatro tchekhoviano não se dão mais, exclusivamente, pela forma intersubjetiva, pelo diálogo, pela noção de embate, de conflito, no qual A responde B e assim progressivamente até o clímax da fábula, as estruturas do drama são transformadas. E, conforme Peter Szondi (2001, p. 109), “O fato de que o momento da tensão está ancorado na dialética da relação intersubjetiva explica por que a crise do drama implica necessariamente a crise do estilo ‘dramático’ no teatro moderno”.

Com a noção de diálogo diluída nas relações intrassubjetivas, o conflito também não se dá do mesmo modo e o conceito de ação torna-se nebuloso. Tchekhov foi acusado, muitas vezes, por escrever peças que “não tinham” ação, pois este era analisado segundo os conceitos clássicos de dramaturgia. No entanto, para analisar Tchekhov, precisamos ter em mente que neste brota o gérmen de uma escrita inovadora para o teatro, uma nova óptica do mundo ao seu redor.

Para a abordagem dos temas da ação em um contexto clássico, na tragédia grega, recorreremos ao testemunho histórico, aos escritos de Aristóteles sobre a arte poética que constituem as próprias peças que se conservaram na forma de gênero literário. Como uma das obras mais vivas e comentadas de Aristóteles, a *Poética* (384-322 a.C.) ecoa no tempo atraindo, ainda hoje, um grande número de pesquisadores e estudiosos que se debruçam sobre o seu conteúdo na tentativa de interpretar o seu significado. Estabelecendo uma distinção entre os tipos de arte que produzem imitações, a *Poética* apresenta os princípios da imitação (*mimese*) poética, categorizados segundo os meios, objetos e o modo das imitações. A recepção da *Poética* transformou a teoria aristotélica sobre a tragédia em um parâmetro para a análise do drama trágico e um cânone para a produção artística ao longo dos séculos. Segundo a *Poética* de Aristóteles (1997), a ação é o elemento principal da Tragédia, e esta é a imitação não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade, sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser.

Esse conceito foi sendo desdobrado e ressignificado ao longo da história. De acordo com o teórico Francis Fergusson (1904), ação não significa proezas, eventos ou atividade física: significa a motivação de onde nascem esses elementos, portanto esse conceito estaria mais próximo da ação que acontece

nas peças de A. Tchekhov. Sendo assim, estas motivações poderiam ser traduzidas para “vontade humana”, que, conforme o dramaturgo inglês John Dryden (1668), seria a principal fonte geradora de ação. E, então, segundo Friedrich Hegel, em *Poética* (1818-1829), chegaríamos ao “conflito” como sendo o principal elemento mobilizador da ação. Portanto, podemos dizer que ação é o movimento dos acontecimentos determinados pela vontade humana em conflito.

As vontades em conflito das personagens esbarram umas nas outras criando o que poderíamos chamar de monólogos dialógicos. Assim, não podemos dizer que não existem diálogos dentro das obras de Tchekhov, mas podemos afirmar que existe uma camada infinitamente densa do intrasubjetivo. Conforme o teórico Peter Szondi,

(...) o diálogo não tem peso algum; é, por assim dizer, a cor pálida de fundo do qual se destacam os monólogos debruados de réplicas, como manchas coloridas em que se condensa o sentido do todo. E das auto-análises resignadas, que quase todas as personagens expressam uma a uma, vive a obra, escrita em função delas. (SZONDI, 2001, p. 49).

Ao longo da dramaturgia de Anton Tchekhov instauram-se diversas vezes essas exposições dos conflitos internos, mas, como aponta Szondi, não se tornam monólogos e, sim, expressões de solidão ditas no coletivo, por isso as peças de Tchekhov ganham um caráter lírico.

Pois na lírica a linguagem possui uma evidência maior que no drama; ela é, por assim dizer, mais formal. A fala no drama expressa sempre, além do conteúdo das palavras, o fato de que é fala. Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece. Mas na lírica mesmo o silêncio se torna linguagem. (SZONDI, 2011, p.50)

Conseguimos perceber que Tchekhov é um dos autores que intensifica a crise do drama, pois se o drama se alicerça no diálogo como forma de expressão e o dramaturgo para dar vazão a sua temática faz uso de outra forma de expressão, suas obras já não fazem mais parte do quadro, não se emolduram mais na estética de escrita do drama que vinha sendo feito até então e semeia transformações para obras futuras.

Jean-Pierre Sarrazac, sobre a observação referente ao teatro contemporâneo, questiona a máxima hegeliana dizendo que “é somente pelo diálogo que os indivíduos em ação podem revelar uns aos outros seu caráter e

seus objetivos (...) e é igualmente pelo diálogo que exprimem suas discordâncias, imprimindo dessa forma um movimento real à ação” (HEGEL *apud* SARRAZAC 2012, p. 69). Assim, como observamos nas obras de Anton Tchêkhov, o que era visto como intrínseco ao texto teatral, o diálogo, foi relativizado. Desde o fim do século XIX, as personagens são apresentadas em conflitos mais psíquicos e intrassubjetivos, como indicamos. Além disso, a dinâmica do diálogo é interposta pela solidão e por motivos existenciais que se estruturam em esferas monológicas. E, mesmo assim, existe esse revelamento, que pode se dar em uma dinâmica de um momento lírico, em que o diálogo transforma-se em metáfora ou direciona-se para o espectador, como veremos adiante.

Em vista disso, continuaremos nossa análise problematizando alguns conceitos da escrita dramática para identificarmos o que propõe os discursos dos programas relativos aos textos usados pela CBT.

Avançando a passos um pouco largos, para não criarmos um histórico demasiadamente pormenorizado e enfadonho da história da dramaturgia, pois já existem muitos livros com este tipo de detalhamento, antes de indicarmos mais um marco dentro da dramaturgia escrita abriremos uns parênteses para uma observação no tocante ao afastamento do texto teatral, ou melhor, à redefinição do papel do texto na edificação da obra cênica.

Como pontuamos anteriormente ao falarmos das dinâmicas de criação e também do processo de autoria, vimos que a dinâmica da encenação como um conjunto que se pretendia não hierárquico, mas que dava ênfase no trabalho do ator, foi uma forte tendência no teatro mundial até a década de 1980.

Segundo Stephan Baumgärtel, “(...) há um processo cultural que por volta da virada do sec. XIX para o sec. XX põe o corpo humano em evidência” (BAUMGÄRTEL, 2010a, p. 1). O texto, para alguns encenadores, passa a ser visto como uma amarra ao drama tradicional. “A renúncia do texto parece acompanhar dessa forma a renúncia a um teatro realista, isto é, a fuga de um modo de representação figurativa” (BAUMGÄRTEL, 2010a, p. 1). No entanto, paralelo a isso, alguns dramaturgos irão demonstrar que o texto também assumiu outras características e não está preso ao que Szondi chama de “drama absoluto”.

Dando continuidade a nossa análise sobre os caminhos da dramaturgia escrita, se por um lado Tchékhov enverga a forma dialógica e flerta com o gênero lírico, Samuel Beckett irá radicalizar o diálogo, problematizando-o dentro de suas próprias “amarras” estilísticas. Ademais, levando em conta que entre as obras de Tchékhov e Beckett passaram-se cerca de 80 anos e que a dramaturgia do último foi contaminada por um cenário pós-segunda guerra mundial, algumas características são bastante latentes. Alinhados com Szondi, averiguamos que,

A conversação se lhe torna temática, e a partir de sua problemática ressalta a questionabilidade do diálogo e até da própria linguagem. É de outro modo que a linguagem corrente francesa se condensa em *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett. Na maioria das vezes puramente formal, a limitação do drama à conversação torna-se temática nessa obra: aos homens que esperam Godot, esse Deus não só absconditus, mas também dubitabilis, resta somente a conversa nula para confirmar sua própria existência. (SZONDI, 2001, p. 107-108).

A destruição física da guerra, as ruínas das paisagens contaminam o próprio ser humano, o que chamamos de diálogo é um farrapo que dá vazão a todo vazio do momento, “ao automatismo absurdo da fala e à impossibilidade de cumprir a forma dramática” (SZONDI, 2001, p.108). O conflito é a existência em meio a todo caos nos quais as personagens estão imersas e sua ação é a fala, na tentativa de prosseguir guiadas por uma bússola sem norte. Todavia, diferente das personagens nostálgicas ou sonhadores de Anton Tchékhov, em Beckett o passado são destroços e o futuro é nebuloso, portanto o que resta é o presente.

Segundo Sarrazac (2012, p.71), e como sugerimos, anteriormente, “se ainda há diálogo - mas num sentido metafórico -, este só pode se dar entre a plateia e o palco. Como escreveu Bernar Dort, é o espectador moderno que se acha ‘em diálogo’. E não mais os personagens”.

Sobre esta análise desenvolvida a partir das teorias szondianas, Jean-Pierre Sarrazac, ainda aponta que o conceito de “drama absoluto” inserido por Peter Szondi é problematizado, mas sua tentativa de solução e/ou superação é o sujeito épico. Verificamos isso já no texto de apresentação do livro de Szondi, no qual o teórico literário José Antonio Pasta Junior assinala,

O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto - cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama -, separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico. De certo modo, seria possível descrever a Teoria do drama moderno como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática, a qual, em princípio, o excluiria. (PASTA, 2001, p. 14-15)

Para compreendermos um pouco melhor esse contraponto, iremos elucidar o que seria este épico utilizando *O léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (2012), de Jean-Pierre Sarrazac.

A epicização (ou epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama. (...) o teatro moderno e contemporâneo - de Piscator e Brecht até Heiner Müller ou Edward Bond -, testemunha conflitos entre interesses, classes, nações, ideologias (...) o “sujeito épico” remete à presença do autor no seio da narrativa; indica um deslocamento da ação em benefício da narrativa. (SARRAZAC, 2000, p. 77)

Segundo Sarrazac, pensando mais contemporaneamente e tendo em mente as dramaturgias de Beckett a Koltés, esses diálogos relativos suplantam essa visão de resolução a partir do épico. Para ele, esta maleabilização do diálogo o transformou em um diálogo “mediatizado”, ou como o próprio autor nomeia, *diálogo rapsódico*, na medida em que ele costura conjuntamente – e descostura – modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático, argumentativo), ou mesmo refratário uns aos outros (...) o 'sujeito rapsódico' amplia e, sobretudo, flexibiliza o sujeito épico teorizado por Szondi” (SARRAZAC, 2012, p. 71).

Além disso, Baumgärtel e Silva ainda apontam, em relação aos desdobramentos do drama, por conseguinte do diálogo nas dramaturgias contemporâneas, que

Talvez de definitivo possa ser dito que trata-se de uma dramaturgia onde há um deslocamento do centro da sua semiose do modo representacional para o modo performativo, quer dizer, do significado para o significante e sua materialidade, ou seja, acontece uma inversão na hierarquia dessa dupla comunicação. (BAUMGÄRTEL; SILVA, 2010b, p. 2-3).

O diálogo não é mais instaurado como motivação para um personagem revelar-se a outro, ele dilui-se de acordo com o contexto histórico, ou torna-se

uma metáfora da impossibilidade dele próprio, como ocorre na dramaturgia de Beckett; ou até mesmo ele aparece camuflado, porque seu endereçamento é para espectador, é a enunciação que se faz direcionada ao momento presente, trazendo lastros de conceitos performativos. Sendo este conceito de performativo ligado à definição de Luiz Fernando Ramos, a saber:

O traço performativo do teatro contemporâneo diz respeito a essa pulsão que como gravidade excedente puxa todos os sentidos de um espetáculo para a situação presencial, contrapondo-se, rivalizando ou até eliminando completamente qualquer sombra de narrativa dramática. O que se narra é, pois, essa presença, contaminada eventualmente de traços fragmentários de referências externas, dramáticas, literárias ou puramente visuais e iconográficas. (RAMOS, 2015, p.101)

Estaremos alinhando esta revisão histórica, em relação ao texto dramático, direcionando nosso estudo para as montagens da CBT que utilizam autores externos à companhia, que foram usados na íntegra ou com adaptações mais relativas à tradução do que textos que indicam colagem ou livre inspiração. Estes outros processos relativos às construções textuais serão tratados mais adiante em um subcapítulo específico.

Primeiramente, analisaremos a obra *Suíte 1*, escrita pelo autor francês Philippe Minyana, em 2002. A peça compõe a trilogia *Suítes 2 e 3*, do mesmo autor, e teve sua estreia na CBT em fevereiro de 2005 no Espaço Sesc, em Copacabana – RJ, de acordo com as informações presentes no programa da peça.

Segundo o diretor Marcio Abreu, na segunda edição do programa, em 2009, seu primeiro contato com a obra do autor ocorreu no ano de 2003, em Buenos Aires, quando leu uma versão em espanhol de *Dramas Breves de Minyana* feita para montagem de Daniel Veronese. Abreu afirmou encontrar no autor francês relações e interesse, pois sua obra articula-se com a peça anterior da CBT, *Volta ao dia....*

De acordo com o discurso de Abreu no programa da peça *Suíte 1* (2009), “Havia claramente um parentesco: recriação da fala cotidiana, frases curtas, musicalidade e ritmo precisos, a palavra como ação, dissolução das fronteiras entre forma e conteúdo, humor e lirismo, concretude. O caminho em direção a Minyana seria inevitável” (SUÍTE 1, 2009).

Posta as motivações para montagem da peça, que explicita também a ênfase genética, vamos tentar nos aproximar do texto dramático *Suíte 1*.

Verificando o discurso do programa da peça, nos deparamos, também, com a ênfase didascália. Com um trecho da peça que é apresentado no programa, comprovamos, mais uma vez, a valorização do texto e nos deparamos com algumas características desta obra.

Deste modo, quando pontuamos a ênfase didascália com um trecho do programa da peça *Suíte 1*, podemos constatar que aquele diálogo de aparência monológica se envereda para o que Sarrazac coloca como diálogo rapsódico.

pequena pausa
M5 – Era o lugar ideal para dormir
H – É ideal
M1 – Você pode falar do seu? – enfim do seu –
H – Eu não tenho muita vontade de falar disso – mas podemos falar
M1 - Mesmo porque você não tinha instalado um alarme. (MINYANA
apud SUÍTE 1, 2009).

Observamos no trecho acima a inexistência de um diálogo construído de forma linear e crescente, em que uma “personagem” pergunta e a outro replica, respondendo diretamente sua questão. Existe uma ondulação nas falas, cada uma parece surgir de um lugar diferente, nos suscitando uma camada lírica, mas que justaposta cria uma impressão de diálogo. Ao mesmo tempo, também, o diálogo estrutura-se de maneira metafórica, pois ele é operado pelo espectador, as palavras direcionam-se ao espectador. De acordo com Sarrazac,

Em vez de se limitar a esse puro (de)monstrador desvinculado da ação proposto em *Teoria do drama moderno*, o sujeito rapsódico apresenta-se como um sujeito dividido, ao mesmo tempo interior e exterior à ação. A exemplo dos personagens dos jogos de sonho strindberguianos. Ou das criaturas beckettianas, sempre à escuta do outro, do parceiro, ainda que o outro em si mesmo, e sempre, simultaneamente, esteja numa relação de endereçamento ao espectador. (SARRAZAC, 2012, p. 71-72).

Para Sarrazac a tendência ao monólogo no teatro moderno e contemporâneo é um reflexo também social, uma tentativa de reconstrução do diálogo. Para o teórico é “dar autonomia à voz de cada um, inclusive àquela do autor-rapsodo, e operar a confrontação dialógica das vozes singulares de uma época”. (SARRAZAC, 2012, p.73). A esfera do inter dentro da dinâmica do diálogo é suplantada, as vozes são autônomas, mas ao mesmo tempo não se

trata de um sujeito uno, mas sim atravessado por outras vozes que este enuncia, pois, segundo Sarrazac, existe a presença da voz do autor rapsodo ou ele surge, também, como montador, que costura e descostura modos poéticos diferentes. Essa hibridização indica, para Sarrazac (2012, p.73), a vontade de “emancipar o diálogo dramático da univocidade, do monologismo (todas as vozes dos personagens reabsorvendo-se em definitivo na voz do autor) que tanto lhe recrimina Bakhtin (...) ‘apreender não apenas as vozes diversas, mas acima de tudo, as relações dialógicas entre essas vozes, sua interação dialógica’.”

Se o diálogo se instaura de maneira diferente ao drama absoluto, quem enuncia esta fala também é construído de maneira diversa - no caso, a personagem. À medida que nos deparamos com um texto no qual não existem nomes nas personagens, estamos nos colocando diante de uma nova forma de ver o sujeito.

Para compreendermos os caminhos percorridos na estruturação da personagem dentro dos textos teatrais, apresentaremos algumas definições relativas ao conceito de personagem. Em seu *Dicionário de Teatro* (2011) Patrice Pavis desdobra alguns significados acerca do que seria personagem ao longo de cinco páginas do seu livro. De antemão podemos concluir que definir personagem não é uma tarefa muito simples, pois esta definição flutua ao longo da história do teatro e sofreu e sofre diversas modificações.

Das explicações de Pavis, no que dizem respeito à personagem, utilizaremos a primeira, que está ligada à origem do termo,

no início, era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. É através do uso de *pessoa* em gramática que *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana. (PAVIS, 2015a, p. 285).

De acordo com este conceito de Pavis, percebemos que a personagem representa uma ilusão humana. Assim, se personagem está ligada a ideia de humano, portanto a visão que cada cultura, cada época tiver sobre o ser humano influenciará diretamente no conceito de personagem dentro de cada época da arte. Mesmo que em algum período a tentativa seja de aproximação do ser humano ou de afastamento.

Nas peças de Shakespeare, por exemplo, inseridas no Renascimento, período no qual o homem reforça a ideia de indivíduo/individualidade e sua relação com o meio social, observamos os dilemas das personagens shakespearianas, as forças pelas quais são atravessadas - paixões, autonomia e liberdade -, que geram diversos conflitos dentro das obras quando as personagens buscam essa individualidade, esse poder e consciência sobre si mesmas.

Além disso, Patrice Pavis (2015a) pontua que somente com Diderot a personagem deixa de ter um “caráter” abstrato e psicológico e torna-se uma “condição”; e os ambientes do trabalho e da família constituem os lugares onde as personagens irão evoluir até o Naturalismo.

A personagem ao modicar-se ao longo da história do teatro reflete a crise que o próprio drama traz em seu cerne. Segundo Sarrazac,

O enfraquecimento do personagem é ao mesmo tempo causa e consequência da crise do drama. Vetor da ação*, suporte da fábula*, condutor da identificação e garante da mimese*, o personagem acha-se incumbido de funções múltiplas nas dramaturgias tradicionais. (SARRAZAC *apud* RYNGAERT, 2012, p. 136).

Se o drama é rapsódico e metamorfo, constitui diversos formatos e gêneros, a personagem, por conseguinte, também passa por essas transformações. Quando o drama começa a afastar-se da ideia de figuração do mundo real e abandona a concepção de representação, a personagem torna-se um enunciador. E estes enunciadores podem ser designados por sílabas, como apontamos no trecho de Minyana, ou, até mesmo, num processo de cindir-se a várias entidades. A personagem é inserida em extremos de sua supressão ou eliminação até sua multiplicação. Assim, em consonância com Sarrazac (2012), a personagem deve ser considerada “em sua relação com a fala”.

Ainda sobre a personagem, esta pode aparecer “estilhaçada”, como pontua Ryngaert (2012) sobre as dramaturgias de Minyana e Renaude. Este enunciador da fala é atravessado por um ou vários discursos, “uma voz que, não obstante não é nem diretamente a do ator, nem obrigatoriamente a do narrador - o eu épico sendo agente de um projeto assegurado -, nem completamente o ator” (SARRAZAC *apud* RYNGARTE, 2012, p. 140).

Esta visão de uma personagem com uma delineação mínima e multifacetada faz-se presente no espetáculo *Krum*, escrito pelo dramaturgo israelense Hanoch Levin, em 1975. Analisando o programa do espetáculo, observamos no texto de Marcio Abreu indicações sobre as influências do autor, que bebe nas fontes tchekhoviana e beckettiana, e o cenário das sete guerras que perpassaram a vida do autor: “Segunda Guerra Mundial. Guerra da Independência. Guerra do Sinai. Guerra dos Seis Dias. Guerra do Yom Kippur. Primeira Guerra do Líbano. Primeira Intifada”. Esse discurso nos dá algumas pistas do que podemos esperar da dramaturgia do espetáculo, e, nosso caso, mais importante, direciona esta dramaturgia num campo fora do drama absoluto.

Em seguida, temos o texto de Patrick Pessoa, um dos agentes criativos da obra. Patrick faz alusão em seu discurso sobre esse cenário pós-guerra e espectral que a obra e montagem sugerem, e reafirma o diálogo de Levin com a dramaturgia de Beckett no texto intitulado no programa como “CAMINHO”.

De acordo com Patrick Pessoa no programa do espetáculo *Krum* (2015), “palavras de Beckett ressoam ao longo de todos os episódios de *Krum*, o *ectoplasma*, *peça com dois casamentos e dois funerais*.” A partir das indicações do programa nos reportamos a essa ideia de imagens pálidas, de personagens que sobrevivem a um caos, e, como Pessoa indica, essa imagem que o texto instaura de um ectoplasma e o diálogo com as ruínas da guerra projetam o conceito de personagem a uma ideia espectral, fantasmagórica.

Todavia, mesmo dentro desta dinâmica de personagem que não aparece como sujeito nomeado, individualizado, como observamos em *Suíte 1*, e com esta carga efêmera, ectoplasmática, em *Krum*, existem resíduos de uma personagem. Esta é diferente da personagem aristotélica, mas permanece dentro da dramaturgia, seja nas ruínas nebulosas da guerra ou na globalização, na qual o tempo, o espaço e as fronteiras são reduzidos, ou em novas formas de comunicação, nas quais as identidades são múltiplas e ao mesmo tempo diluídas em um sujeito descentralizado.

Vemos que a respeito dessas reminiscências da personagem, Baumgärtel e Silva, a partir das palavras do teórico Victor Viviescas, afirmam:

La identidad del sujeto es menos un dato estable que una dimensión a construir en el proceso de seguimiento de la pieza. El juego con el tiempo crea un ámbito propicio para que la identidad del personaje se

desdoble en “todos los que ha sido”, para que la representación del personaje esté acompañada de todas las sombras que asedian a la identidad. (...) es una identidad siempre en construcción, y que esta construcción es intertextual, polifónica, es decir, que se produce en la interacción con los otros. De esta manera, la configuración de la identidad del personaje es la resultante de la superposición e interacción de múltiples relatos. (BAUMGÄRTEL; SILVA, *apud* VIVIESCAS, 2010b, p. 3-4).

A personagem dentro destas novas dinâmicas de escrita são dados postos essencialmente pela fala enunciada por estas. Existe, segundo Ryngaert (2012, p. 136), no texto organizado por Sarrazac, um “enfraquecimento” da personagem que perde tanto características físicas, quanto psicológicas, perdendo suas referências sociais, também. Sobre este esvaziamento da personagem, Ryngaert sugere,

Reduzido a funções essenciais como inúmeros traços de sua humanidade, próximo a supressão por sua concentração num suporte tênue e enigmático, o personagem ainda fala. E essa “presença de um ausente” ou “essa ausência tornada presente”, na qual Jean-Pierre Sarrazac vê a equação do personagem moderno, deve ser considerada em relação com a fala. É aqui que o personagem se redefine e talvez se reconstrua, no desvão entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia. (SARRAZAC *apud* RYNGAERT, 2012, p.137).

Concernente a este conceito e utilização da personagem na dramaturgia contemporânea, a crítica teatral Luciana Romagnolli indica na dinâmica do espetáculo *Oxigênio* também este desfazimento da personagem. Diferente do que acontecia no drama absoluto, Romagnolli sugere que,

Dentro dessa proposta, a chave da montagem está em determinar o lugar de onde os atores falam para que, a partir dessa localização (também geográfica, mas sobretudo de concepção artística), tomem consciência da postura que adotam em cena. Não a de intérpretes de personagens, uma vez que a noção de personagem se descama sucessivamente até que dela pouco ou nada reste. Faz-se, em vez da pretensa encarnação de um papel, a mera menção. Esta incorpora uma camada crítica de comentário, por meio da imitação de um jeito de andar ou um trejeito alheio, sem que nunca essa “cópia” tome o corpo e a fala do ator por completo. Como um de muitos exemplos disso, tem-se o momento em que a Sacha defendida por Patrícia Kamis é descrita por Rodrigo Bolzan como uma charmosa mulher descalça. A atriz se comporta como tal, mas do alto de um vibrante sapato amarelo, que se torna um obstáculo a qualquer tendência – por parte do público – de confundir atriz e personagem. (Revista Questão de Crítica, 2011)

Levando em conta que a fala, o diálogo não é uma figuração de uma relação interpessoal, mas um conjunto de enunciados, a personagem é suporte destes atravessamentos diversos, destes fluxos de vozes e, portanto, não se configura como um sujeito estável, portador de uma identidade una. Um movimento leva ao outro, se o diálogo é desfigurado, a personagem, aquele que fala, é também afetada por essa reconstrução e constitui-se de maneira diversa a que observamos no drama absoluto.

Falamos, pontualmente, de alguns dos desdobramentos do drama até a contemporaneidade, perpassando por conceitos relacionados ao diálogo, conflito e a personagem. Agora, vamos introduzir mais um elemento que intensificou a crise do drama, a fábula. Ao assinalarmos alguns discursos dos programas das peças da CBT, verificamos que a sinopse, ou até mesmo os acontecimentos que indicariam a fábula, não são colocados como os pontos mais importantes. Essa tendência sublinha uma característica da utilização da fábula, se é que ela ainda existe na dramaturgia contemporânea.

As imagens acima indicam as reminiscências e o espaço físico que a CBT dispõe em seus programas para se deter à fábula. Também percebemos que o discurso com ênfase estética e genética, ou até mesmo histórica, quando indicam a trajetória da companhia, ganha mais espaço do que a ênfase didascália. Descrever a fábula parece menos relevante para CBT do que expressar a sua pesquisa no que concerne a sua linguagem. Mesmo que esta parta do texto, observamos que as características, as pulsões artísticas, que motivam os agentes criativos, em relação à forma do texto, tem maior evidência do que a fábula propriamente dita. Mais do que apresentar, contar uma história, a CBT se concentra em como contá-la, o que nos indica que a *opsis* opera com uma nova dimensão, segundo os programas, e apresenta-se um enfraquecimento do *mythos*, conceito que será esmiuçado em seguida.

Em sua origem fábula deriva de relato e fala, e tem correspondência latina ao termo *mythos*. Para Pavis (2015a, p. 157), no que concerne à palavra fabula, esta seria a “sequência de fatos que constituem o elemento narrativo de uma obra”. No que diz respeito ao *mythos*, Lehmann exemplifica com seu sentido na origem do teatro, na Tragédia Grega, sob a ótica de Aristóteles: “o *mythos*, que na Poética significa o mesmo que enredo, como a ‘alma’ da tragédia, fica claro

que drama significa o mesmo que um desdobramento de ação composto e construído artisticamente” (LEHMANN, 2007, p.114).

O teórico ainda afirma que, mesmo nas peças de Tchekhov nas quais a ação era um movimento interno e o diálogo não adquiria força, existia essa ação e a coordenação dos acontecimentos. Todavia, dando continuidade ao conceito de fábula, ela estaria dividida em duas concepções ou níveis, se formos usar os termos de Sarrazac. A fábula se apresenta, “como material anterior a composição da peça; - como estrutura narrativa da história” (PAVIS, 2015a, p.157). Ou, como indica Sarrazac utilizando o conceito do formalista russo Tomachevski, “fábula, no sentido de ‘material’ para o primeiro nível, e ‘trama (forma de organização do material)’ para o segundo”. (SARRAZAC, 2011, p. 83)

Dadas algumas definições modernas e contemporâneas relativas à fábula, conseguimos perceber que o conceito desta está bastante arraigado no drama burguês, no drama clássico ou até mesmo nas tragédias.

Segundo Lehmann (2007), a fábula, ou melhor, o *mythos*, é a estrutura deste tipo de peça. O *mythos* é o elemento central coordenador e estruturante da peça, porque seguindo o enredo linearmente sem a supressão de nenhum momento da narrativa o espectador consegue conhecer por completo o mundo apresentado e chegar, como indicaria Aristóteles, na *katharsis*.

No entanto, sabemos que as indicações presentes nos programas demonstram que o *mythos* não opera como elemento central das peças e, também, quando colocamos luz ao conceito de conflito, perpassamos, de uma maneira ou de outra, no conceito de fábula, sendo o segundo vetor do primeiro.

Deste modo, nos programas que estamos estudando, as indicações do que seria a fábula se constituiria de outras maneiras, nas quais o *mythos* não está em primeiro plano. O deslocamento desta estrutura no teatro pós-dramático configura-se, como Lehmann (2007) ilustra, com a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari de forma rizomática, em que não se admite a ideia de um tema central abstraindo este elemento coordenador e o transmutando, fazendo-nos, por conseguinte, rever questões relativas ao sujeito e à personagem tal como definimos anteriormente.

E, mesmo que dentro dos discursos dos programas exista uma sinopse indicativa, de algum modo a narrativa é uma intriga. De acordo com o professor Stephan Baumgärtel (2008, p.1), “se tais textos possuem ainda um fio narrativo

que podemos denominar intriga, fica claro que o significado deles não reside mais na concatenação linear de ações via falas dialogadas”. No programa do espetáculo *Esta Criança*, texto de Jöel Pommerat, podemos indicar uma situação exemplar para este tipo de dinâmica. Observamos a partir das ênfases genética e estética uma indicação do texto como leitmotiv do espetáculo e algumas indicações sobre a constituição da fábula quando no discurso de Marcio Abreu (2012) é frisado: “(...) Situações que dialogam com o real, mas não buscam reproduzi-lo (...) A matéria que é o texto, serviu a um processo dramatúrgico e de encenação que busca criar múltiplos sentidos”. Sendo assim, a matéria prima para edificação cênica é o texto, todavia ela é portadora de um novo tipo de “narrativa” que se articula, de acordo com Ramos, da seguinte maneira:

A cena se torna uma narrativa possível à espera de narradores que possam, a cada vez, e numa perspectiva particular, conta-la a si próprios. A verossimilhança, essencial no drama, não é mais previamente construída e testada na sua potência de convencer, mas será deslocada à condição supérflua de uma aceitação perplexa, ou substituída pela maturação íntima e inconclusiva do leitor/espectador às voltas com suas próprias chaves de leitura. (RAMOS, 2015, p. 94).

Corroborando com a ideia exposta acima, o teórico Pavis, em seu livro *A encenação contemporânea: origens, tendências e perspectivas* (2013), completa com a seguinte afirmação, no âmbito da construção cênica dos diretores e/ou encenadores contemporâneos, ao denotar: “hoje em dia, pois a encenação não procura mais impor sua leitura, preferindo, entretanto, abrir a peça diversas interpretações” (PAVIS, 2013, p.300).

Ainda, em consonância com Ramos, a respeito das articulações textuais da obra *Esta Criança*, o crítico aponta,

Os personagens genéricos, sem nomes e sem chegarem a ser típicos, concretizam sintomas habituais da moléstia familiar, o que acaba reverberando no público, identificado não com esse ou aquele caso, mas incluído numa universalidade epidêmica. Sem enfoque psicanalítico ou sociológico, Pommerat não oferece remédios nem soluções. Essa opção tem implicações importantes, já que, sem um arco de ação que caminhe para um desfecho e apenas com fragmentos de desencontros entre genitores e gerados, a peça fica longe de efeitos emocionais pungentes. Ao contrário, há nela uma tristeza fria e o compartilhamento de dores indefinidas. (Folha de São Paulo, Ilustrada, 2013, Ramos)

Portanto, ou o encenador proporciona essa multiplicidade de leituras ou o texto a propõe.

O resgate da utilização do texto dramático vem dessa segunda perspectiva, na qual o texto, como é feito na CBT, é o ponto de partida, ou seja, o texto, neste caso, carrega dentro de si diversas acepções a respeito da obra e lacunas que dependem muito mais das leituras e projeções do espectador.

No que concerne a estas afirmações, podemos elucidar com um dos discursos de Marcio Abreu presente no programa da peça *Oxigênio*,

Em *Oxigênio* vemos a arquitetura do texto contribuir com novos aportes na relação ator/público e tomar o lugar do teatro tentando ampliar sua potencialidade sensibilizadora e crítica. Para isso, uso de recursos como a intersecção de linguagens e a radicalização da narrativa num contexto teatral, provocando a percepção de pontos de vista antagônicos, e às vezes contraditórios, sobre um mesmo tema. (OXIGÊNIO, 2011)

Mais adiante, dentro deste mesmo discurso, Abreu afirma existir uma “fábula”, frisando estas aspas e nos remetendo à indicação do professor Stephan sobre as reminiscências da intriga e à assertiva de Sarrazac a respeito do assunto.

Nessas novas escritas – que seríamos tentados a chamar de “teatro da fala” -, há certamente ainda *algo* de fábula, como ainda há *algo* de personagem; entretanto, o ponto de partida – a base principal - não é mais nem uma fábula constituída *a priori* nem um personagem prontamente identificável, mas a explicação de um estado (micro) conflituoso diretamente presente na linguagem. (SARRAZAC, 2012, p.80).

Portanto, a fábula apresenta-se, como viemos indicando, não como elemento centralizador da peça, mas com força equivalente aos demais elementos da construção cênica e no texto dramático, nos múltiplos arranjos de linguagem construídos pelo dramaturgo. Além do mais, como Sarrazac (2012) indica com base na definição do dramaturgo francês Michel Vinaver, a fábula é o resultado final da construção da obra.

Ademais, Sarrazac (2012) propõe que tanto no teatro moderno quanto no teatro contemporâneo não existem apenas as vozes dos entes ficcionais inseridos na intriga. Não obstante, surge uma “voz meta ou paradiológica” do articulador, ou inventor das teias de linguagem dramática existentes. Ou como

elucidam Baumgärtel e Silva no âmbito da performatividade destas dramaturgias,

Diferente da estrutura dramática, a escrita performativa não quer hoje em dia, esconder a sua dimensão representacional. Cria-se desse modo um texto formalmente híbrido que expõe e joga com sua hibridez e que reprime, de modo mais ou menos acentuado, o lado representacional do evento teatral. (BAUMGÄRTEL; SILVA, 2010b, p.3)

Por outro lado, se esta característica, indicada acima, aparece de forma consciente no texto dramático, isto depende do autor.

Por fim, a respeito das ideias que circundam as dinâmicas relativas ao conceito e uso da fábula, se reiteram sua oposição, se a negam ou a reformulam podemos considerar o seguinte apontamento:

(...) mais que a própria fábula, sua consistência ou não, sua rarefação ou não, seu maior ou menor grão de visibilidade na peça, o que conta agora é o trabalho do 'narrador' ou do 'montador' – cada vez mais dado a ver e/ou a ouvir o espectador durante o tempo da leitura ou da representação. (SARRAZAC, 2012, p.84).

Como visto, até agora viemos indicando alguns elementos que sofreram transformação dentro do texto dramático na contemporaneidade a partir das tendências e perspectivas lançadas nos programas teatrais analisados. Se a fábula ganha outras dimensões, não mais de protagonista da obra, outros elementos emergem, e é sobre um destes elementos que seguirá nossa análise.

Um ponto evidenciado, anteriormente, no programa da peça *Isso te interessa?*, foi a ideia da fala como exercício de linguagem, como dito por Marcio Abreu no programa: “Um exercício da língua que falamos e da linguagem do teatro.” (ISSO TE INTERESSA?, 2011). Para considerarmos a fala de tal modo, como ato físico da locução, “um exercício da língua”, retornamos ao conceito de fábula, pois verificamos que esta assume um caráter múltiplo e, como já pontuado, existe um deslocamento do significado para o significante. Deste modo, com este deslocamento amplia-se o trabalho com a materialidade da fala, sua forma na enunciação, que Lehmann (2007) evidencia ao demonstrar a separação de *physis* e significado.

Todavia, de acordo com Lehmann, outros pontos de vista sobre a valoração do texto, além de portador de significado, já existiam anteriormente no

teatro, por ele intitulado pós-dramático. Desde quando se frisa o valor do texto ao partir do subtexto que o ator ou atriz coloca na enunciação, percebemos esse deslocamento do sentido estrito do texto.

No entanto, o que analisamos no programa da CBT e o que desenvolve Lehmann, é a percepção material da fala. No teatro clássico ela era portadora do significado, o império da “mensagem” se colocava já a *priori* na relação com o espectador quando, na própria arquitetura do teatro, se separava palco e plateia, e no primeiro salientavam-se elementos acústicos e, até o fim do século XVII, como indica Hans-Thies Lehmann (2007), colocavam-se placas pedindo silêncio, que caracterizava a importância do elemento auditivo, da voz, ou da trilha que estivesse circundando o espetáculo.

Ademais, como estamos trabalhando com a materialidade da voz e a “mensagem”, no sentido de que o *logos* é dissolvido por elementos relativos à presença física, carnal da voz, destacam-se ritmo, respiração, entre outros, ou seja, a forma da palavra no palco, essa disposição de sons e ressonâncias que traz à tona as experiências teatrais de Gertrude Stein, indicado por Lehmann sob a alcunha de *linguagem como objeto de exposição*.

Chega-se a uma abertura e uma dispersão do *logos* de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas se dá por meio de uma linguagem uma transmissão e uma ligação “mágicas”, especificamente teatrais. (LEHMANN, 2007, p. 246).

Assim, quando nos deparamos com espetáculos e indicações de agentes criativos que valorizam a *physis* da fala não estamos renegando o sentido, mas o ampliando. Lehmann, também indica a questão do *chora* que seria um elemento oculto no *logos*, “é algo como a antecâmara e ao mesmo tempo a infraestrutura oculta do *logos* da linguagem” (LEHMANN, 2007, p. 246). Seria a poesia, o ritmo e o som que é inerente a qualquer fala ou língua.

Ainda para o pesquisador, a dessemantização traz no seu seio a multiplicidade de vozes, o que ele chama de “polílogo”, que é gerado pela “choro-grafia”: desconstrução do discurso centrado no sentido e a invenção de um espaço que subtrai à lei do *telos* e da unidade” (LEHAMANN, 2007, p.247).

Sendo assim, quando se descentra o sentido da fala, abre-se caminho para a materialidade da fala e, por conseguinte, à multiplicidade dos elementos

vocais. E, se nos debruçamos na fala múltipla, voltamos a esbarrar no conceito de personagem, quando se repensa a ideia de sujeito e a identidade torna-se também um caráter múltiplo, segundo Lehmann (2007, p. 247) “uma rejeição do imperativo lógico-linguístico de identidade, a qual é constitutiva do discurso poético dos modernos”. E, mais do que isso, esse sujeito com identidades cambiantes, que transitam e emergem com vozes que alcançam uma pluralidade, nas quais não existe um centro fixável, há o que Lehmann colocará como “destronamento do eu - *o sujeito como objeto*, como vítima sacrificial do impulso que o atravessa, não em sua identidade pessoal” (LEHMANN, 2007, p. 259).

Outro fator decorrente ao declínio do significado no texto dramático é a ênfase na fala como ação, que, de acordo com Hans-Thies Lehmann (2007, p. 252), é “um rompimento importante para o teatro pós-dramático: ele se subtrai à percepção usual de que a palavra pertence ao falante”. Sobre esse assunto, Lehmann denomina como *realidade da linguagem separada do falante* e aponta algumas experiências teatrais, como a de Ernst Jandl a respeito de suas peças que têm dramaturgias construídas a partir do discurso indireto, que vai além de um efeito de distanciamento, ou seja, tem-se a percepção da fala como fala sem a criação de um subtexto do espectador, como é exemplificado com a frase “Peço-lhe que me passe o jornal”, e na dramaturgia de Jandl aparece como “Ela pede que ela lhe passe o jornal”.

Além dessas colocações, o pesquisador Hans-Thies Lehmann pontua a inserção de elementos eletrônicos, tecnológicos que distorcem e causam outros feitos, como a dublagem, que no espaço teatral separa fala e falante. E também o fato da palavra poder ser vista como portadora de uma ideologia, poder e fetiche, como conduz Lehmann ao delinear o pensamento de Foucault sobre o assunto em questão.

Portanto, por meio desses mecanismos que diluem o sentido, Lehmann indica que a desagregação de sentido parodia “por exemplo, a violência da colagem de linguagens da mídia, que se mostra como a versão moderna da linguagem ‘encrática’, da linguagem do poder e da ideologia” (LEHMANN, 2007, p. 247). Por outro lado, a tecnologia, reproduzindo a voz, faz com que,

a voz situada como elemento no espaço de uma determinação que não é mais determinada por um sujeito autônomo, senhor de sua voz, mas onde o espaço sonoro e uma estrutura auditiva dizem antes de tudo o seguinte: não sou eu que falo, mas algo, e por meio/na qualidade de um 'agenciamento' maquinal e complexo (Deleuze). (LEHMANN, 2007, p. 259).

Ao fazer indicações relativas ao agenciamento sonoro, remeto-me imediatamente ao trecho do discurso de Marcio no programa da peça *Oxigênio*, no qual percebemos a ênfase genética operando: “Logo no dia seguinte, interessado no que havia lido, me deparei com este título: *Oxigène, 'Kislrod'*, em russo e, num impulso mergulhei no discurso sonoro e alucinado proferido por Ivan Viripaev" (OXIGÊNIO, 2010).

Quando Marcio Abreu escreve “discurso sonoro”, o que interpretamos é que além do significado das palavras, emergem nos sons a materialidade das falas do texto dramático, que convergem com nossa discussão, que partiu da indicação da “língua como exercício”.

Outro ponto dentro do programa que nos aproxima do fator sonoro, mais precisamente à música, está presente no seguinte trecho: “A peça é dividida em 10 composições” (OXIGÊNIO, 2010). O que nos remete a composições musicais, como acontece também no caso da obra *Suíte 1*, em que o nome do espetáculo está diretamente ligado a um elemento musical, pois Suíte, de acordo com o texto *Teoria Musical* (2004) do pesquisador Adriano Brandão, seria um gênero tipicamente Barroco de uma composição musical que consiste numa sucessão de peças ou de andamentos instrumentais, caracterizados pelo seu caráter diferente, mas escritos na mesma tonalidade. Além disso, no programa da obra encenada por Marcio Abreu também detectamos sugestões de musicalidade quando o diretor faz o seguinte apontamento: “(...) recriação da fala cotidiana, frases curtas, musicalidade e ritmos precisos, a palavra como ação (...)” (SUÍTE 1, 2009). Portanto, as obras *Oxigênio* e *Suíte 1* integram o campo sobre a *physis* da voz que viemos desenvolvendo. A voz e, conseqüentemente, a fala, não apenas como portadora de significado, mas como elemento sonoro e também como ação.

Sobre a musicalização dos elementos teatrais, Hans-Thies Lehmann indica a seguinte colocação de Helene Varoupoulou: “que a música se tornou, tanto para os atores quanto para os diretores, uma estrutura autônoma do teatro. Não se trata do papel evidente da música e do teatro musical, mas de uma ideia

mais ampla do teatro *como música*” (VAROUPLOU *apud* LEHMANN, 2007, p. 150).

Todavia, criando um grande parêntese, para os espectadores da peça *Oxigênio* o elemento musical é denotado no programa da peça, mas não com o vigor que este aparece dentro do espetáculo. O espetáculo é composto por música ao vivo e intercalado entre trechos falados e cantados pelos atores. Estamos fazendo esta comparação entre programa e espetáculo, bem especificamente neste caso, apenas para elucidar que o texto, mesmo quando musicado, é colocado para CBT primeiramente como texto no seu sentido mais estrito, pois no programa poderia ser colocado mais explicitamente o uso da música. E, para esta comparação, talvez nem precisássemos ter assistido o espetáculo, pois podemos chegar a esta conclusão através de pesquisas por outros elementos paratextuais do espetáculo, como a crítica a seguir:

Amparada em uma estrutura musical, a dramaturgia divide as cenas em composições de diferentes andamentos e variáveis níveis de energia, pontuadas por refrãos que impregnam o público de imagens metafóricas (...) A música executada ao vivo pelos atores e por um instrumentista (o autor da trilha, Gustavo Schwartz, ou Vadeco, com quem reveza) é aproveitada em sua potência energética, mobilizadora e catártica. Não à toa ouve-se rock e rap, expressões máximas da rebeldia social e catalisadores da fúria humana, seja para incitá-la ou, ao contrário, consumi-la de modo alienante, evitando que tome outras direções mais ativas. (Questão de Crítica, 2011, Luciana Romagnolli)

Poderíamos dizer que isto foi uma escolha para guardar um elemento surpresa do espetáculo, mas se este elemento está intrinsecamente ligado ao espetáculo e torna-se um elemento estético da montagem, por que se coloca de maneira tão sutil? Cabe destacar que nas seguintes páginas do programa segue-se falando sobre o autor, a biografia e as obras. Talvez, neste caso, o programa esteja mais a serviço de valorizar o autor, numa tentativa de difusão do espetáculo, do que de fato aprofundar-se em questões estéticas do espetáculo. Ou melhor, o programa enfatiza a obra escrita em detrimento do espetacular, afirmando, mais uma vez, o estatuto do texto nas montagens da CBT.

Prosseguindo nossa análise, tendo em vista ainda o elemento “fala”, nos deparamos com o programa da peça *Krum* que emprega vários idiomas, além do português, o hebraico, o alemão e o italiano. Outro programa que apresenta o poliglotismo é a segunda edição do programa da peça *Volta ao dia...*, neste

material aparece um trecho intitulado “Especial”, que contém uma letra de música. A letra, pelo que presumimos, é de origem inglesa, mas a forma com aparece escrita seria de acordo com a pronúncia da língua, como denotamos já na indicação do nome da música: “For Noun Blonds” (VOLTA AO DIA..., 2008), e que originalmente é escrita da seguinte maneira: *4 Non Blonds*. Ainda, sobre este projeto editorial, o que ilustra o trecho desta música é a fotografia de uma das atrizes do espetáculo cantando ao microfone, o que sublinha o trecho escrito e afirma que o trecho em língua estrangeira é inserido na peça, no caso em forma de música.

FIGURA 10 – KRUM- RIO DE JANEIRO -RJ

**Te voglio bene assai
ma tanto tanto bene sai
è una catena ormai
che scioglie il sangue dint' e vene sai...**

...Viu as luzes no meio do mar pensou nas noites lá na América
Mas eram só as lâmpadas e a branca faixa de uma hélice
Sente a dor da música ao levantar-se do piano
Mas quando viu a lua
Sair de uma nuvem
Lhe pareceu mais doce até a morte
Olhou nos olhos da garota aqueles olhos verdes como o mar
Depois, de improviso saiu uma lágrima e ele se sente sufocar...

הקירמאב שש תולילה לע בשחו סיה דותב תורואה תא האר...
סילגה לש ובלה וצקהו סיסנפה הלא ויה לבא
רתנספהמ סק דב רחא הקיסומב באכה תא שיוגרה
ונעל דעבמ אצוי חריה תא הארשב לבא
קותמ ול הארג תוומה סג
סיה ומכ תוקוריה הלאה סייניעה, הרוחבה לש היינעב טיבמ
עבוס אוהש וימאמ אוהו העמד תדרוי, עתפל, דב רחא

...Er sah die Lichter mitten im Meere
und dachte an die Nächte; dort in Amerika.
Aber es waren nur die Nachtleuchten
im weißen Kielwasser einer Schiffsschraube.
Er fühlte den Schmerz in der Musik
die vom Klavier emporstieg.
Als er jedoch den Mond hinter
einer Wolke hervorkommen sah,
erschien ihm süßer sogar der Tod.
Er sah in die Augen der jungen Frau,
diese Augen, grün wie das Meer,
dann plötzlich entquoll eine Träne
und er glaubte zu ertrinken...

اهءاوضأو اكيرمأ يف هيلاليل هري كفت هب بهذ
رحبلا فصت نمر يف ءاوضأ يار نيح
باراق ءاوضأ يوس نكي مرل هنكل
ديعب نمر هكرحمر رثأو
ونايبالا كرت هئاكرم نمر مراق فزع ي وهو مرلاب رعش
ةمريغلا فالخ نمر مرداق رمقلا يار نيح هنكل
تومرلا يتح ...ليمرج ءيش لك هل أدب
ناواارضخ نانيع ...هتاتف ينيعب رظن
رحبلا اك امرامرت
رمهنت ةأجف عومرلا تادب
قرغي هئا نظف
كبحأ ي نا أدجج نيملرعتو ..أدجو أدجو ..أدج كبحأ
كبحأ نا أدع يلع حبصا دقف
يقورغ يف يمد عمر يرس ي أدع

FONTE: Programa da peça, trecho da canção Caruso em diversos idiomas, 2015.

Contudo, no projeto editorial, do livro da obra *PROJETO bBRASIL*, verificamos que a construção textual, a dramaturgia escrita, conta com alguns textos em língua espanhola, assim como o espetáculo *Nus, Ferozes e Antropófagos* (2014), que conta com um elenco híbrido, brasileiro e francês, conforme aparece no caderno de programação teatral francesa, *Spetacles 2014/2015, Théâtre Paul Éluard, Choisy-Le-Roy*.

No que concerne a esta espécie de construção textual, Lehmann sugere o nome de “Música multilíngue”, afirmando que este princípio é empregado em larga escala no teatro, denominado por ele de pós-dramático, no qual os textos teatrais “desmantelam a unidade das línguas nacionais” (LEHMANN, 2007, p. 251). Acerca deste poliglotismo, o teórico ainda afirma que ele pode ser fruto de duas naturezas distintas: uma delas é o fato dos espetáculos terem como subsidio financeiro coproduções internacionais e, a outra, o fato de ser uma opção puramente artística.

No caso observado pela CBT, se aplicam as duas naturezas. Em relação às obras cênicas *Krum, Volta ao dia...* e *PROJETO bBRASIL*, a segunda alternativa seria mais condizente, levando em consideração que o elenco é composto por atores brasileiros e o financiamento dos espetáculos ser feito por empresas nacionais, como é indicado em ambos programas.

Apesar do programa da obra *PROJETO bBRASIL* indicar no discurso de Marcio Abreu a ênfase genética do espetáculo, relativa à edificação da obra - “Reflete a pesquisa e as leituras que fizemos de autores, brasileiros e estrangeiros, fundamentais a respeito da formação de um pensamento sobre o Brasil” (PROJETO bBRASIL, 2015) - o espetáculo, conforme dito acima, é constituído por um elenco de atores brasileiros, falantes de língua portuguesa brasileira. Portanto, servir-se do conceito multilíngue tornou-se uma opção estética para CBT.

Não obstante, a respeito do espetáculo *Nus, Ferozes e Antropófagos*, caberia destacar a primeira natureza, ligada às questões pragmáticas da produção do espetáculo.

Seguindo nossa análise, observamos que este elemento multilíngue corrobora com a diluição do *status* fabular da obra teatral, lança-se para o público outra dimensão da linguagem. De acordo com Lehmann, “estabelece um espaço

comum dos problemas de linguagem, no qual tanto os atores quanto os espectadores experimentam as barreiras da compreensão linguística (...) uma experiência poética dos bloqueios linguísticos” (LEHMANN, 2007, p. 251).

Nestes tipos de espetáculos, nestes arranjos cênicos, a edificação da encenação se abre para além da história, outros elementos cênicos ganham força e quem se coloca para experienciar toda essa diversidade é o espectador, e para conseguir fruir esta obra cênica “Torna-se decisivo que o abandono da totalidade não seja pensado como déficit, mas como possibilidade libertadora, de expressão, fantasia e recombinação – que se recusa à ‘fúria do entendimento’ (Jochen Hörisch)” (LEHMANN, 2007, p.147).

Observando mais precisamente o papel do espectador, é possível constatar dentro da maioria dos programas teatrais da CBT a utilização do termo “encontro”. No tocante ao espetáculo *Vida*, o programa faz a seguinte alusão ao que se refere ao “papel” do público, do espectador: “Quando temos a chance de encontrar pessoas, geralmente queremos contar histórias. O teatro é, por excelência, o lugar para isso: encontro e troca” (VIDA, 2010).

Todavia, no projeto editorial da peça *Oxigênio*, observamos a seguinte indicação no que concerne ao espectador: “Em *Oxigênio* vemos a arquitetura do texto contribuir com novos aportes na relação ator/público e tomar o lugar do teatro tentando ampliar sua potencialidade sensibilizadora e crítica. ” (OXIGÊNIO, 2010).

A respeito do programa da obra *Isso te interessa?*, apresenta-se este discurso,

A origem desse projeto está na lida diária da companhia brasileira com a possibilidades dramáticas que permitam expandir a presença do ator e a percepção do público numa relação que se dê no momento presente e no lugar teatro. A peça é mais uma tentativa de encontrar o público. (ISSO TE INTERESSA?, 2011).

Já no programa do espetáculo *Esta Criança*, sinaliza-se além do conceito de encontro a ideia de “coparticipes”: “E é exatamente esse momento, o encontro ele mesmo, que tem a possibilidade de se revelar como arte. Atores e pessoas do público como coparticipes” (ESSA CRIANÇA, 2012).

Por fim, para reforçarmos mais esta dinâmica que a CBT pretende construir entre atores e público, segue a indicação existente no caderno teatral

do espetáculo *Nus, Ferozes e Antropófagos*, “Ils proposent un spectacle hybride et bilingue, au croisement des expériences et en dialogue direct avec le public.” (NUS, FÉROCES ET ANTROPOPHAGES, 2014). Estas dinâmicas aparecem nas tendências do teatro contemporâneo, estéticas teatrais que se distanciam das narrativas figurativas e extrapolam as fronteiras entre palco e plateia, promovendo um encontro dirigido ao público e flertando com características performativas, em que se busca a presentificação dos enunciadores.

É como se o tema central na teatralidade desses artistas fosse esta ênfase no que se está fazendo imediatamente, no aqui agora diante do público, e nos remetesse a intenções semelhantes verificadas nas tentativas antidramáticas que se deram ao longo do século XX. (RAMOS, 2015, p. 101).

Portanto, durante a pesquisa e processo de construção das suas obras cênicas, a CBT projeta uma relação com seu espectador, que não é de um mero receptor. Mas este tem um papel ativo, tanto ao pensarmos no conceito de “coparticipação” quanto na ideia de “encontro” que, neste caso, requer uma ação de ambos os lados, uma troca. Deste modo, ao analisarmos o conceito de espectador, revisitamos o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis e nos deparamos com uma extensa definição, se é que podemos chamar assim, no que concerne ao espectador. No dicionário teatral observamos que existem diversas abordagens a respeito do papel do espectador, podendo ser elas do viés da psicologia, semiologia, sociologia ou antropologia.

No sentido sociológico, por exemplo, serão investigadas origens sociais, culturais do espectador e além de uma análise individual terão uma ideia do público em geral que vai assistir ao espetáculo em questão. Já, no caso da semiologia, busca-se a compreensão do sentido que o espectador fabrica, as escolhas feitas pelo espectador ao fruir, experienciar a obra.

Quando nos colocamos a pensar sobre o espectador, podemos imaginá-lo coletivamente como público e lançarmos questões, como indica Patrice Pavis em seu livro *Análise dos Espetáculos* (2015b), a respeito do “corpo” do espectador ou do público. Ao fazer uma alusão direta ao corpo, Patrice Pavis indica primeiramente o estado físico do corpo do espectador, a sua relação com o espaço físico propriamente dito em que ocorrerá o espetáculo.

A arquitetura da sala, sua escala, sua ornamentação ou sua nudez, a forma, a variedade ou uniformidade das poltronas, a inclinação da plateia em relação ao palco, os acessos, e, evidentemente, a visão e a audição, as distâncias entre os lugares e o palco e mais geralmente as diferentes relações proxêmicas são elementos determinantes nos quais o corpo atua diretamente. (GROSZ, 1994, p.19, *apud* PAVIS, 2015b, p.226)

Esta relação dirá respeito não apenas aos espetáculos com arranjos cênicos que são introduzidos fora do sistema de palco italiano, que buscam diluir as fronteiras nesta relação, mas também dos próprios espetáculos em palcos italianos, com preceitos de quarta parede e relação frontal, pois existe uma variação nos próprios teatros com este tipo de distribuição frontal e também o local de onde o espectador assiste ao espetáculo influi diretamente na sua experiência.

Outro ponto que podemos ressaltar sobre o estudo de Patrice Pavis, relativo à relação do espectador com o espetáculo, estaria ligado a uma conceituação social e antropológica, que o autor chama atenção na seguinte conceituação: “Essas reações dependem evidentemente da plateia, a qual apresenta uma ‘encenação do lugar social’. Os movimentos e os comportamentos dos espectadores são regidos por rituais de interação” (PAVIS, 2015b, p. 227). Esta conceituação diz respeito à construção social em torno do papel do espectador.

Sendo assim, se fossemos fazer um comparativo entre o comportamento do público ao longo da história do teatro, iríamos observar que o comportamento deste varia de época para época: do espectador que assistia ao ar livre as tragédias gregas até o espectador contemporâneo que pode experienciar um espetáculo dentro de um bosque, em uma mesa durante um jantar ou mesmo numa poltrona de veludo. As relações humanas ao longo da história com o tempo e com o próprio teatro, os hábitos de cada sociedade, ajudam a moldar essa “encenação do lugar social”, tal qual indicamos acima, quando o teórico Hans-Thies Lehmann acena para o fato de até o fim do século XVII existir a necessidade de se colocarem placas pedindo silêncio.

Portanto, este pacto de que quando se inicia um espetáculo o espectador fica em silêncio para dar voz à encenação cênica não é algo que sempre existiu, e de maneira nenhuma é natural. Podemos constatar isso ao levarmos, por exemplo, um grupo de crianças ou adolescentes, que nunca foram ao teatro,

para assistirem o espetáculo. Faz-se necessário que os professores que estão os levando avisem sobre o pacto de silêncio que deve existir para fruir esse tipo de obra de arte.

Conforme identificamos no início da análise sobre o papel do espectador na CBT, observamos que o endereçamento ao público sugere uma ilusão referencial que proporcione despertar de forma vigorosa a sensibilização e a consciência social, crítica e até política das obras cênicas por estes produzidas.

Fazendo uma breve digressão, vamos nos ater, momentaneamente, a noção de endereçamento, termo utilizado acima. Segundo, Jean-Pierre Sarrazac (2012), no texto de François Heulot e Catherine Naugrette a respeito do endereçamento, ele o distingue em duas noções: o interno, ligado aos personagens e a ficção, e o externo, que é dirigido ao público. Segundo os autores, nas dramaturgias contemporâneas essa questão do endereçamento ganha uma tônica bastante forte: “o endereçamento interno e externo se contaminam efetivamente, recolocando na berlinda as fronteiras da ficção” (SARRAZAC, 2012, p. 76). A multiplicação das vozes resulta na fragmentação da forma puramente dramática, multiplicando os pontos de vista sobre a fábula e transformando o drama em endereçamento ao espectador. Com isso, a textualidade do espetáculo traz a voz do dramaturgo, dos atores, do processo, dos sujeitos culturais operantes na época de sua composição, que numa ficção “dialogam” entre si e ao mesmo tempo com o público.

Prosseguindo nossa análise sobre o público, a CBT aspira este tipo de relação com o espectador, cria espetáculos e faz uso de textos que utilizam elementos que estão fora do campo do drama burguês do século XIX, por exemplo. Consultando elementos paratextuais que se relacionam com a CBT, nos deparamos com o texto da crítica Daniele Avila Small, na revista eletrônica *Questão de Crítica*, a respeito do endereçamento nas obras da CBT. Segunda ela, percebe-se:

A opção pelo endereçamento claramente voltado ao público, se não me engano, acontece em todas as peças acima citadas. Em cada uma delas esse recurso tem um tom diferente das outras e acontece em variados graus de intensidade. Em alguns casos, a fala ao público tem função narrativa, em outros casos, é comentário, às vezes é depoimento, em algumas cenas é muito sutil, em outras é declarada. Mas em Projeto Brasil o endereçamento é inequívoco e assume a forma do discurso, assim como da canção ao vivo. Nas outras peças,

me parece que as falas endereçadas ao público fazem mais sentido na relação dessas falas com o todo do espetáculo e da narrativa. (Revista Questão de Crítica, 2015, SMALL)

A crítica afirma que esta dinâmica de endereçamento é comum a quase todos os trabalhos da CBT, em seu texto ela cita os espetáculos *Suíte 1*, *Apenas o Fim do mundo*, *Oxigênio*, *Vida*, *Isso te interessa?*, *Krum* e *PROJETO bRASIL*. Small, ainda sugere, que *PROJETO bRASIL* é uma das obras que mais desenvolve esta relação com o público, para ela o contato é mais direto, existe o que ela irá chamar de interpelação. De acordo com Small, “Reconhecer-se espectador de um trabalho, essa relação de interpelação, provoca uma sensação de pertencimento. Na vida, diria que é um pertencimento a uma situação, a uma condição. No teatro, um pertencimento à linguagem” (SMALL, 2015).

Desta maneira, ao sentir-se pertencente à linguagem, o espectador torna-se um agente ativo do espetáculo e, juntando-se a uma narrativa que opera na criação de múltiplos sentidos, este espectador ativo transforma-se em uma espécie de locus formulador da obra a partir de suas escolhas, em relação aos elementos que ele irá apreender durante o espetáculo.

A despeito destas formas espetaculares, na relação da recepção elas podem acontecer de duas formas, em consonância com Ramos:

Nesse sentido, dois campos convergem na busca de um espectador mais ativo: um que esteja mais próximo do teatro na sua estrutura de articulação contemplativa, o que exige o seu distanciamento do espectador para observar e tentar produzir uma possível narrativa, e outro mais performativo, em situações em que os atuentes se aproximam do público e interagem com ele, também permitindo que interfira diretamente na narrativa em curso. Nos dois casos, o centro irradiador da formação de sentido, polo dominante, é o espectador, seja permeado por imagens distanciadas seja trocado por corpos aproximados. (RAMOS, 2015, p. 92-93).

Se pensarmos nas palavras de Small sobre os espetáculos da CBT, é provável que a maior parte de suas obras cênicas estejam localizadas no primeiro sentido e *PROJETO bRASIL*, o qual a crítica sugere ter uma interpelação e uma relação mais ativa com o público e encaminhar-se para a segunda proposição de Ramos.

De acordo com os pressupostos citados acima, ainda podemos pensar o processo de endereçamento da CBT conectado à seguinte afirmação do teórico Hans- Thies Lehmann:

criar acontecimentos em que reste ao espectador uma esfera de sua própria escolha quanto ao manter-se receptivo a um ou outro dos acontecimentos representados, o que se faz acompanhar pela frustração de *perceber o caráter excludente e limitado dessa liberdade*. Esse procedimento se diferencia do mero caos na medida em que possibilita ao receptor elaborar o simultâneo por meio da seleção e de sua própria estruturação. Trata-se ao mesmo tempo de uma estética da retração do sentido. (LEHMANN, 2007, p. 147).

Deste modo, o espectador tem a liberdade de fruir as microestruturas do espetáculo e livrar-se de ser refém de um sentido totalizador, ou seja, de outra maneira, criar de acordo com suas escolhas o espetáculo, pois o discurso da obra cênica não busca ser homogêneo, unívoco, mas plural. Ao perder algum elemento nessa construção, o espectador tem variadas opções de outros elementos, o abandono de uma coisa abre a possibilidade para diversas outras. Isso não é visto como déficit, porque nestes casos a apreensão da fábula é apenas mais um elemento. Apesar de todas as modificações, redimensionamentos das obras, podemos afirmar que, “De fato, essa desambiguação cognitiva e de finalidade não isenta um evento espetacular de, impactando um observador, efetivar-se ou não, concretizar-se diante dos olhos de seus espectadores com maior ou menor intensidade, maior ou menor confiabilidade” (RAMOS, 2015, p.98).

4.3.2 Tradução, adaptação e outros processos

Dentro do campo da literatura os estudos sobre tradução decorrem de um debate bastante vasto e que se estende há muitos anos. Todavia, o que descreveremos e nos debruçaremos nesta pesquisa serão as traduções teatrais, mais especificamente, a partir das informações contidas nas fichas técnicas e dos discursos presentes nos programas teatrais da CBT. Utilizaremos os termos “tradução” e “teatro”, mas nossa pesquisa se descortina na ideia de “tradução para o teatro”, mas sem perder de vista as discussões e algumas características

das teorias sobre tradução desenvolvidas entre o fim do século XX e início do século XXI.

Sobre a tradução literária, de acordo com Edwin Gentzler, em seu livro *Teorias contemporâneas da tradução* (2009), ocorreram duas mudanças dentro do campo da tradução que foram bastante decisivas, a primeira delas é que as teorias deixaram de ser orientadas pelo texto fonte e a segunda é que foram incluídos fatores culturais e também elementos linguísticos, pensando nas peculiaridades, nuances e modificações que acontecem na língua ao decorrer do tempo.

No concernente a ideia de tradução, estaremos com nosso pensamento em consonância com a pesquisadora Cristine Zurbach, em seu livro *A tradução teatral: o texto e a cena*, de 2007.

Entendemos a tradução literária como um acto de comunicação, do mesmo modo que o texto literário em geral e, mais precisamente, como uma extensão do processo de comunicação no qual o código linguístico utilizado na produção da mensagem é comum ao emissor e ao receptor. (ZURBACH, 2007, p.21)

Ademais, observamos que os estudos da tradução no século XXI estão mais conectados às realizações linguísticas e textuais, através das quais as trocas culturais ocorrem colocando em evidência os caminhos que criam o movimento de ideias e formas estéticas. Estaremos analisando a tradução teatral, não alheia ao literário, mas como indica Zurbach,

(...) surgindo como modo de inscrição do literário num sistema semiótico e de comunicação “outro”, o do espectáculo de teatro que, por sua vez, é inserido na comunicação intercultural, com os seus respectivos parceiros e intervenientes. Para um entendimento da especificidade da tradução teatral, o nosso quadro conceptual deve ser mais vasto, de modo a transcender a oposição literário-não literário e poder acolher e abranger a diversidade das questões próprias desse sector das traduções. (ZURBACH, 2007, p.13)

Feita esta breve localização a respeito das possibilidades contemporâneas relativas ao estudo da tradução, seguiremos nossa análise pensando um pouco mais pontualmente na tradução no campo teatral. O texto de teatro pertence, enquanto gênero, à literatura, um dos sistemas de interação

comunicativa que funciona dentro da sociedade. Mas, é um texto literário particular.

Em relação ao texto teatral, compreendemos que a dramaturgia implica uma diversidade de relações mais amplas que a literatura, os romances, por exemplo. O texto literário tem a relação de triangulação entre autor, obra e leitor, enquanto a tradução teatral, em seu mecanismo, não se trata apenas de autor, obra e leitor. De acordo com Zurbach,

Empiricamente verificável, apenas confirma a dupla existência da tradução teatral: semelhante à tradução literária, mas destinada a integrar um processo semiótico e comunicativo mais complexo, impõe um rigor na fixação do texto indispensável para a profunda liberdade criativa do seu uso. (ZURBACH, 2007, p.13).

Na tradução do texto teatral, criam-se outras veredas, bastante variáveis, passando do autor, obra, leitor para também ator, diretor, iluminadores, cenógrafos, etc.; enfim todos agentes criativos que circundam não só a obra, mas a encenação até chegar ao público. Portanto, verifica-se uma interdependência entre texto e cena teatral: “É somente às luzes da ribalta que uma obra dramática começa a verdadeiramente a viver” (CLAUDEL *apud* GRÉSILLON, 1995).

A respeito deste processo de tradução no teatro, Patrice Pavis, em *O Teatro no Cruzamento de Culturas* (2015), sinaliza duas evidências:

1. no teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; 2. não se traduz simplesmente um texto linguístico para outro: confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação de culturas heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo. (PAVIS, 2015c, p. 124).

Portanto, o processo de tradução teatral envolve uma gama complexa que passa por diversos agentes criativos e, como indicamos acima, esse processo também se encontra envolto aos sistemas culturais para chegar na sua concretude. Este sistema é complexo porque uma das maiores, ou senão a maior especificidade é que todo texto teatral carrega em si o gérmen da situação de enunciação, não apenas de leitura. Enquanto componente verbal da comunicação teatral, o texto traduzido é um objeto inserido na vida cultural da sociedade de recepção e é condicionado há uma série de fatores variáveis, como sistemas políticos, jurídicos e econômicos que podem conduzir a uma maior ou

menor autonomia da atividade teatral. A escolha do texto e sua tradução, por exemplo, podem ser definidas pelo número de atores da companhia ou, no caso da CBT, pela verba que eles têm e quantos atores podem contratar para realizar um espetáculo - suprimir personagens pode ser um recurso na tradução.

Observamos que a tradução teatral é multifacetada e dificilmente redutível a um modelo normativo predefinido e veremos mais adiante que o processo de recepção é determinante neste caso. Por ser destinado a participar no objeto artístico “teatro”, que supõe uma recepção coletiva e única, de cada vez, no tempo e no espaço, o texto teatral traduzido, enunciado em cena, tem uma autonomia e uma estabilidade bastante reduzidas do que no caso da tradução destinada a uma impressão para leitura.

Para darmos continuidade a nossa pesquisa, estaremos descrevendo quais programas teatrais da CBT indicam processos de tradução.

Primeiramente, temos o programa da peça *Suíte 1* (2004-2009), que denota em sua ficha técnica “texto” sob a alcunha de Philippe Minyana e “tradução” de Giovana Soar. O texto no seu “original” foi escrito em língua francesa e traduzido para o português brasileiro.

O próximo texto que conta com um processo de tradução é *Oxigênio* (2010-2013), apresentando em sua ficha técnica “texto” Ivan Viripaev, “tradução” de Irina Starostina e Giovana Soar. Além da “adaptação” de Marcio Abreu, Patrícia Kamis e Rodrigo Bolzan.

Outro ponto observado, é que pelo que consta no programa, o diretor da peça, Marcio Abreu, teve contato com a obra em tradução do russo para língua francesa. Entretanto, verificamos a partir da ficha técnica, que, no processo de tradução para o futuro espetáculo, houve uma consulta do texto em língua russa e língua francesa para chegar na tradução em língua portuguesa brasileira.

A obra *Vida* (2010) conta com um processo mais imbricado. Conforme é descrito no programa, o espetáculo partiu de uma pesquisa sobre a obra de Paulo Leminski, bem como um misto das referências do autor e das próprias referências da CBT, que ainda contam com dados biográficos dos agentes criativos adicionados à ficção.

Na ficha técnica de *Vida*, temos “texto” de Marcio Abreu e “tradução” de Anna Podlesna Guarize e Irina Starostina. Por outro lado, não nos fica claro, analisando o programa, quais textos e em quais línguas houve as traduções,

mas dentro do programa segue uma série de referências que foram utilizadas pela CBT no processo de edificação da obra cênica e que nos dão pistas dos textos e línguas que podem ou não terem sido traduzidos.

Algumas referências e citações: Paulo Leminski, Solda, Maiakovski, Khlébnikov, Haroldo de Campos, Beckett, Joyce, John Fante, John Lenon, Mishima, Petrônio, Bashô, Cruz e Sousa, Jesus Cristo, Trotsky, Roy Anderson, Emir Kusturica, David Lynch, Philippe Decouflé, Etta James, Philippe Minyana, Jean-Luc Lagarce, Julia Cortázar, Pina Bausch, Marc Chagal. (VIDA, 2010)

Dando continuidade, temos o projeto editorial do espetáculo *Isso te interessa?* (2011), em que na ficha técnica observamos “texto” pertencendo à Noëlle Renaude e “tradução” de Giovana Soar e Marcio Abreu. Esta obra fonte também está escrita na língua francesa e conta com tradução para o português do Brasil.

Em *Essa Criança* (2012), na ficha técnica, encontramos um texto de origem francesa, de Joël Pommerat, e tradução para língua portuguesa brasileira, também, de Giovana Soar.

Por fim, o último programa e obra analisada, referente a este aspecto, é *Krum* (2015). Na ficha técnica deste espetáculo lemos “texto” Hanoch Levin e “tradução” Giovana Soar. Também aparecem “adaptação” Marcio Abreu e Nadja Naira e “tradução do hebraico” Suely Pfeferman Kagan. Com estas informações conseguimos observar que nesta obra existiram não apenas um processo de tradução, mas dois, pois, verificamos no programa do espetáculo, em alguns trechos sobre a biografia do autor, que ele é de origem judia e nascido em Tel-Aviv, Israel. Portanto, sua língua de origem seria o hebraico e, por conseguinte, a obra fonte foi escrita neste idioma.

Sobre a tradução desta obra, o que poderíamos deduzir é que houve uma tradução do hebraico para o francês e do francês para o português, porque entendemos ao longo da análise dos programas da CBT que Giovana Soar traduziu todos os textos da CBT que contavam em seu “original” com o idioma francês para o português. Nesta perspectiva, Zurbach (2007, p.25) chama atenção para existência de tipologias de tradução, a “direta” e a “indireta”.

Partindo destes dados e do que interpretamos, nós podemos inserir as traduções da CBT nas traduções que tem, a princípio, uma situação concreta de enunciação, pois as traduções realizadas são direcionadas para uma montagem

específica. Todavia, este estilo de tradução, que visa uma encenação concreta, é mais raro. Segundo Patrice Pavis (2015c, p.125) este tipo é “ ‘rodeada’ por uma situação de enunciação realizada” e o mais comum para o teórico seria a criação de uma dinâmica de enunciação virtual.

Um dos fatores que proporcionam esta dinâmica de tradução na CBT, é o fato da companhia possuir uma agente criativa que também desenvolve trabalho de tradutora e, ao menos, metade dos textos encenados pela companhia são de autores estrangeiros, predominantemente de língua francesa.

Ademais, o processo de tradução da CBT, muitas vezes, também é seguido de adaptação. Ao se “moldar” a realidade da edificação cênica da obra em questão, o texto sofre influências da direção e do elenco. No entanto, esse sistema de tradução seguido de adaptação não seria uma característica exclusiva da CBT, observaremos isso mais adiante, quando formos descrever sobre a influência do corpo físico na palavra.

Segundo Patrice Pavis, um dos fatores em comum tanto da tradução com uma enunciação virtual quanto para uma tradução com enunciação concreta, é que o tradutor deve sempre ter em mente que,

sua tradução não poderá conservar a situação de enunciação do ponto de partida, mas que está destinada a uma situação futura de enunciação que ele ainda não conhece, ou melhor: disso decorre a dificuldade e a relatividade do seu trabalho” (PAVIS, 2015c, p.125).

Desta maneira, mesmo que as traduções de Giovana Soar visem à encenação da CBT, ela e os outros agentes criativos não têm controle sobre a recepção do público sobre a obra, como de fato irá se concluir o processo de tradução.

Para que a tradução teatral ocorra, existem uma série de etapas, de processos pelos quais o texto passa. Acerca do que indicamos anteriormente, que tradução não é apenas de um idioma para outro, Patrice Pavis sinaliza: “não é uma pesquisa de equivalência semântica de dois textos, mas sim a apropriação de um texto-fonte por um texto-alvo” (PAVIS, 2015c, p.126). Portanto, para Patrice Pavis estas etapas da tradução desembocam em uma apropriação para que o texto possa realmente chegar à recepção da plateia. Deste modo, existe uma transformação muito maior do que apenas uma tradução idiomática, que passa pelo tradutor e por todos agentes criativos.

Sobre estas etapas da tradução, esse “texto-fonte” e “texto-alvo” descritos por Patrice Pavis (2015c, p.126), eles fazem parte de um esquema que o teórico, em que os agentes criativos intermediadores da obra estão envolvidos, denomina como um esquema de “concretizações”. Portanto, seguiríamos do T0, denominado por este texto-fonte, onde também estaria contida a cultura-alvo; para o T1, concretização textual, o momento da tradução; T2, concretização dramatúrgica; T3, concretização cênica que desaguaria em T4, concretização receptiva, inclusa também à cultura-alvo.

Sendo assim, como descrito acima, a situação, o processo de tradução teatral envolve e depende de todos agentes criativos que circundam a edificação cênica da obra, não apenas o tradutor. Portanto, apesar de ele ser o tradutor “oficial” do texto fonte, mesmo que na ficha técnica conste o responsável pela tradução linguística, idiomática da obra, ela contamina todos os responsáveis pela criação.

Outro ponto interessante colocado por Patrice Pavis (2015c, p.127) a respeito da tradução do texto teatral, é que para ele “o tradutor é um dramaturgo”. Em vista disso, nos colocamos em diálogo com as teorias e estudos da tradução que contemporaneamente inserem no papel do tradutor o âmbito de um escritor, dramaturgo. O tradutor teria uma carga criativa e também bastante decisória no sucesso e acessibilidade da obra em outros idiomas que não fossem o do texto-fonte. No concernente a esta ideia, Zurbach faz a seguinte afirmação:

Assim, a questão da importância da criação literária na tradução, a questão de saber se o tradutor é, ele também, um autor, não poderá ser reflectida sem passar pela observação dos textos e dos processos que procuram realizar esta função, ou por outras palavras, pela identificação das estratégias de tradução e do tipo de manipulação do texto (Lambert & van Gorp 1985), que por sua vez são dependentes do estatuto e da função do texto traduzido na cultura de recepção. (ZURBACH, 2007, p. 22)

Nesta perspectiva, Patrice Pavis corrobora com a ideia de um tradutor criador. O teórico conclui sobre o processo da tradução do texto teatral o seguinte: “em resumo, traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao valer-se de uma outra língua: traduzir para o palco é também valer-se das ‘linguagens da cena’” (PAVIS, 2015c, p. 127). Em consonância com as

proposições de Pavis, Zurbach, em relação aos processos de tradução, aponta para fato de que,

(...) tendencialmente, a tradução transforma os textos mais do que é exigido pela adaptação ao sistema linguístico e que, para os investigadores confrontados com a observação empírica da literatura traduzida, se torna aceitável falar de uma poética da literatura dramática traduzida. (ZURBACH, 2007, p. 22).

Deste modo, percebemos que o papel do tradutor foi redimensionado, os processos de manipulação do texto são os mais diversos e, no caso da CBT, com uma tradutora que está diretamente envolvida em uma encenação concreta, não uma tradução apenas no âmbito literário, o diálogo com as linguagens cênicas são imediatos e o caráter criador é aguçado.

Além disso, temos também envolvido no processo de tradução, de acordo, ainda, com Patrice Pavis (2015c), “a forma da mensagem traduzida”. Este fator ligado à forma conecta-se nas questões rítmicas e sonoras, se o texto é falável ou representável.

No caso, por exemplo, de *Suíte 1*, foi decidido que a métrica do texto seria mantida. Ao ter contato com a peça, um dos elementos que salta aos olhos de Marcio Abreu, segundo seu discurso contido no programa da peça, é a sonoridade e o ritmo do texto. Consequentemente, fica a cargo de Giovana Soar, no processo de tradução, manter ou criar um ritmo equivalente durante a tradução do texto do francês para o português, tendo em vista também o significado das palavras enunciadas.

Em relação à forma do texto enunciado, Patrice Pavis (2015c, p.131) sinaliza que, para alguns artistas e teóricos, qualquer texto pode ser considerado como falável. Uma ressalva feita por Patrice Pavis neste aspecto, seria que dentro do processo de encenação em geral nos deparamos com atores que tendem a adaptar o texto para deixá-lo “bom de boca” e, nesse sentido, perdem-se algumas características e peculiaridades do texto conduzindo a uma perigosa “banalização”.

Continuando nosso diálogo com Patrice Pavis, o autor indica dois caminhos no concernente ao trabalho do tradutor encenador. O primeiro seria visar a um texto que seja comunicável e que não estaria ligado a nenhuma

encenação particular, que pode pensar em vozes e movimentações, mas que abarcaria qualquer tipo de interpretação e encenação.

Já o segundo caminho estaria ligado aos encenadores que tem a tendência de visualizar uma encenação. Para estes, ao fazerem as escolhas ao longo da tradução, estão se fazendo também escolhas dramatúrgicas que direcionam a encenação, uma vez que, ao escolher um determinado tipo de tradução, são excluídas outras.

A respeito das teorias relativas à tradução teatral, Patrice Pavis adiciona outras camadas, outras dimensões. Para o autor existem também, “(...) os processos de tradução intersemiótica entre sistema pré-verbal (1) e o sistema verbal (ou seja, linguístico) de textos-fonte (2) e alvo (3)” (PAVIS, 2105c, p.135).

Sendo assim, os elementos pré-verbais da tradução estariam localizados em uma escala mais global do processo de edificação cênica. Além, do *gestus* dos atores, as construções corporais, as palavras que são colocadas em seu subtexto contamos com o figurino, cenário, entre outros objetos cênicos.

Deste modo, todos esses elementos cênicos são carregados de significados, que diferem, mesmo quando as encenações tentam replicar a época e a cultura que o texto-fonte estava inserido. De maneira pragmática, se pensássemos na distância temporal, a ideia de replicar torna-se impossível.

Portanto, quando vamos ao teatro e assistimos uma obra cênica em que previamente sabemos que esta foi construída com um texto-fonte de um idioma diferente e se, mais ainda, é distante temporalmente, durante a recepção da peça estaremos, mesmo antes do ator pronunciar qualquer palavra, observando as equivalências, apropriações, traduções, adaptações que foram realizadas em todos aspectos imagéticos em relação a cultura-fonte do texto.

Agora, nos atentando a outro aspecto, à relação entre verbo e corpo, podemos dizer *a priori* que a construção corporal do ser humano, seu modo de agir socialmente está impregnado de sua cultura- fonte. Por exemplo, existe uma maneira de andar, rir, se expressar corporalmente típica dos japoneses, como existe outra maneira típica dos brasileiros. Dentro de uma encenação contamos, relatamos uma determinada cultura também a partir do corpo dos atores, o que alguns teóricos, como Matteo Bonfitto, irão denominar como “partitura corporal”. Sendo que esta partitura pode convergir ou divergir do modo de enunciação. Existem técnicas muito específicas de encenação na Índia, por exemplo, além

do corpo social, existe o corpo construído para um teatro deles que pode entrar em confronto ou não com textos europeus, e o modo de enunciação habitual, o registro vocal da cultura fonte dos textos.

Prosseguindo nosso diálogo com Patrice Pavis, o teórico faz o seguinte apontamento a respeito da relação verbo-corpo,

Propomos, com efeito, chamar de *verbo-corpo* a aliança da representação de coisa e da representação de palavra aquilo que, aplicado à enunciação teatral, é, portanto, a *aliança do texto pronunciado e gestos (vocais ou físicos) que acompanham a enunciação*, a ligação específica que o texto mantém com o gesto. (...) O *verbo-corpo* é uma regulação, específica de uma língua e uma cultura, do ritmo (gestual e vocal) e do texto. É ao mesmo tempo, uma *ação falada* e uma *palavra em ação*. (PAVIS, 2015c, p. 139)

Esta indicação de Patrice Pavis, sobre a união do verbo e corpo, nos leva mais uma vez a pensar sobre as especificidades, não só linguísticas, mas gestuais de cada sociedade. Em vista disso, retornamos a nossa indicação inicial sobre tradução do teórico Edwin Gentzler, no que concerne à inclusão dos fatores culturais no processo de tradução, desde elementos rítmicos e fonéticos próprios de cada idioma, e no teatro, o corpo cênico e social de cada cultura.

Sobre essas relações interculturais, por exemplo, a CBT traz para cena no Brasil, em 2015, o texto *Krum*, escrito em 1975 em língua hebraica por Hanoch Levin, autor israelense que, segundo o texto de Marcio Abreu no programa da peça, é influenciado diretamente por uma série de conflitos, guerras civis, Segunda Guerra Mundial, entre muitas e muitas outras guerras. Assim, instaura-se algo que vai além de uma tradução linguística do hebraico para o português, trata-se de um processo de apropriação e adaptação da cultura-fonte para cultura-alvo. Em vista de todos esses fatores que estamos utilizando o texto *Krum* como exemplo em nossa análise sobre os processos de tradução intercultural da CBT, pois se trata de uma obra que está distante tanto temporalmente, 40 anos, quanto em seus signos culturais, pois a peça não foi construída em uma sociedade cristã.

Para esse processo de tradução intercultural Patrice Pavis chama a atenção para uma visão de Yuri M. Lotman e Boris Uspênski, sobre a concepção semiótica da cultura.

A tradução de um, ou dos mesmos textos, dentro de outros diversos sistemas semióticos, a identificação de textos diferentes, os limites moventes entre os textos que se apresentam a uma cultura, e aqueles que se situam para além das fronteiras – esses processos formam o mecanismo de apropriação cultural da realidade. (LOTMAN, p. 30 *apud* PAVIS, 2015c, p. 145).

Nesse processo de tradução intercultural, Patrice Pavis (2015c, p.146-147) aponta três caminhos possíveis, o primeiro estaria em cuidar e manter para cultura-alvo ao máximo as características sociais, culturais e filosóficas e políticas da cultura-fonte. Já, o segundo processo, seria o de adaptar a cultura-fonte para cultura-alvo aplainando consideravelmente as diferenças entre si. Sendo que, no primeiro caso, a obra cênica pode contar com um processo de recepção indecifrável em nenhum nível e o segundo ser facilitador demais, perdendo totalmente as características do texto-fonte. Por outro lado, haveria uma terceira solução que tentaria manter ao mesmo tempo uma relação entre a cultura-fonte e cultura-alvo de estranhamento e familiaridade. Consequentemente, os elementos que serão familiarizados e aqueles que se manterão afastados ficarão a cargo das decisões e escolhas tanto do tradutor quanto dos agentes criativos que circundam a obra cênica.

Podemos observar no caso de *Krum*, dentro dos discursos do programa, que a terceira opção parece ter sido a escolhida. O texto de Patrick Pessoa, responsável, segundo a ficha técnica, a “interlocução artística”, aponta em seu discurso no programa questões levantadas pelo texto e pela encenação, no que concerne a elementos que vão além de uma cultura específica, perguntas de cunho existencial,

Krum formula uma questão de urgente: até que ponto é possível sonhar a mudança? Será que estamos condenados a repetir indefinidamente os mesmos ritos incompreensíveis, a viver uma sucessão interminável de casamentos e funerais que, vistos sem ilusão, não significam nada? Por que continuar? Para que continuar? (KRUM, 2015)

Também encontramos uma tentativa de familiarização, desta vez proposta por Marcio Abreu (2015) para a obra *Krum*, ao fazer alusão ao cenário político brasileiro, “neste conturbado início de 2015”. Em contrapartida, a montagem também parece não deixar escapar características próprias do autor e do texto quando cita as inúmeras guerras, que em geral são bastante

específicas para quem vive naquele contexto, Guerra de Sinai, Guerra da Independência, Primeira Guerra do Líbano, entre outras.

Desta maneira, traduzir um texto vai bastante além de uma equivalência linguística, envolve fatores ligados aos elementos próprios do teatro e ao mesmo tempo lida com culturas distintas. Tendo que tomar o cuidado de não homogeneizar ou criar uma figura caricata, a não ser que seja a proposta do outro. É manter um diálogo constante consigo e com o outro, entre fonte e alvo, e quais as escolhas mais potentes para falar de si, sobre sua estética e sua obra, sem perder de vista o porquê de estar utilizando uma obra de outra cultura. Bem como podemos observar em nossa pesquisa, estes procedimentos são recorrentes na edificação das obras cênicas da CBT, levando em conta as montagens com texto-fonte em língua estrangeira realizadas por eles.

Agora, vamos dar continuidade à nossa análise a partir de outro processo, o da adaptação. Se por um lado traduzir não exclui adaptar, de outro são palavras e processos diferentes. Para estabelecermos alguns pontos e visões sobre a adaptação, abriremos uma conversa com a teórica sobre o assunto, Linda Hutcheon e seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013).

Nos programas da CBT, algumas fichas técnicas apresentam propostas de obras que foram além de traduzidas, adaptadas. São elas: *Krum* (2015), *Isso te Interessa?* () e *Oxigênio* (). Para este procedimento, Linda Hutcheon propõe certas definições acerca do conceito de adaptação: “adaptar’ quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado” (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Ao longo da nossa observação e análise sobre os caminhos percorridos pela tradução teatral, poderíamos afirmar que toda tradução, seja ela linguística ou para o corpo do ator, sofre, em certo grau, uma adaptação. Mesmo que a opção do tradutor, encenador, atores, ou seja, de todos agentes criativos seja de preservar as características estruturais da obra no processo de recepção, no momento que o espetáculo passa para a cultura-alvo ele é recebido de uma maneira diferente da cultura-fonte, porque o público localiza-se em outra época, com outras características políticas, sociais, filosóficas e culturais, que irão interferir na recepção da obra e na obra em si.

No entanto, pensando especificamente em adaptação, poderíamos estabelecer algumas diferenças, porque dentro da CBT estas diferenças são estabelecidas. No momento em que a companhia insere no seu projeto editorial

que além de traduzida a obra foi também adaptada, para eles existe uma diferença. As obras que citamos acima são todas em língua estrangeira e suas fichas técnicas inserem as nomenclaturas “tradução” e “adaptação”. Já as obras *Suíte 1* e *Essa Criança*, também em seu texto-fonte em outro idioma, em ambos os casos em língua francesa, não aparece incluso o termo adaptação. Talvez por características das obras ou pelas características da montagem não houve a necessidade de uma adaptação. Por outro lado, talvez as obras que contam com adaptação tenham uma quantidade maior de diferenças entre texto-fonte e texto traduzido e, prevendo, ao mesmo tempo evitando qualquer rechaça comparativa nos quesitos de qualidade, ou algum preciosismo, propõe-se incluir o termo adaptação.

Em relação a esta sombra que uma obra carrega de outra, esse fantasma, Linda Hutcheon afirma que: “trabalhar com adaptações *como adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’”, ou seja, o espectro da obra fonte estará sempre retornando a mente do público. Seria impossível trabalhar com uma adaptação e esquecer totalmente da obra fonte, mesmo que essa seja totalmente diferente, pois, ao anunciar a adaptação, o artista, mesmo que só no título, faz uma alusão que permanecerá na obra e em sua recepção. Para Gerard Genette (2006, p.5), por exemplo, é isso que se entende por texto em “segundo grau”.

Ademais, sobre estas relações estamos trabalhando com os termos “texto e cultura fonte”, apropriado do léxico de Patrice Pavis. Estamos fazendo esta escolha para não cairmos numa situação relativa ao mérito, pois dentro da nossa sociedade impregnou-se a ideia de original como “algo melhor”.

Consonante a este conceito, Michel Foucault apresenta o termo original no momento em que fala da função do autor, como relatamos anteriormente. O conceito de algo que pertence, se origina e que tem a responsabilidade de um sujeito. Segundo o Michel Foucault, esta relação não existe apenas para estabelecer um poder criador ao indivíduo, mas constitui uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2011, p. 4). Linda Hutcheon expressa este conceito bastante claramente em seu livro. De acordo com a teórica,

A escolha de não me concentrar nesse aspecto particular da relação entre o texto adaptado e a adaptação significa que, com efeito, parece haver pouca necessidade de engajamento direto no constante debate sobre os graus de proximidade do “original” que gerou as várias tipologias em torno do processo de adaptação (...) (HUTCHEON, 2013, p. 29)

Todavia, para o leitor/espectador, segundo a própria autora, torna-se difícil não avaliar o quão “fiel” uma adaptação é em relação ao seu “original”, uma vez que tendo conhecimento do texto-fonte, “Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” (HUTCHEON, 2011, p.27). Consequentemente, ao dizermos que uma obra é adaptação “anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s).” Entretanto, como explicitado pelo teórico Claus Clüver, em seu texto *Inter textos/ Inter artes/ Inter mídias* (2006), a questão de fidelidade não deve guiar nenhuma teoria de adaptação, mas sim como a própria nomenclatura informa, adaptação/ adaptar é o ato de ajustar, tornar adequado, modificar. Portanto, nota-se que o objetivo da adaptação teatral é tentar adequar-se ao texto-fonte, alterando, ampliando, modificando-o de acordo com a interpretação e leitura do adaptador

Acerca das adaptações, Linda Hutcheon apresenta um panorama das diversas possibilidades que podem ocorrer no processo de adaptação de uma obra, resumidamente elas podem ser descritas, de acordo com autora, a partir de três “perspectivas distintas” e “inter-relacionadas”: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Poderíamos localizar as adaptações das obras da CBT, citadas acima, direcionadas a primeira descrição da autora, ou seja, em um processo de transcodificação em que as mudanças não são tão “radicais” e os rastros da obra fonte são explicitados. No entanto, as obras *Vida* e *Volta ao dia...*, que aparecem como inspiração e apropriação, não apenas em suas fichas técnicas mas nos discurso presentes nos programas ou em críticas: “ ‘Vida’, da Companhia Brasileira de Teatro, atualiza em sua visita ao universo do poeta paranaense Paulo Leminski. Fruto de um longo processo de criação. ” (Ilustrada, 2010). Já a

segunda, em relação a obra de Júlio Cortázar, estaria localizada na segunda descrição, que deixaremos para nos debruçar mais adiante.

Além disso, Linda Hutcheon nos apresenta mais três diferenciações no processo de adaptação. Segundo a autora, cada obra, ou melhor, usando a terminologia de Linda Hutcheon (2013, p.61), cada mídia, tem sua especificidade e, de modo geral, as adaptações partem de três sistemas, “Contar \longleftrightarrow Mostrar”, “Mostrar $\leftarrow \rightarrow$ Mostrar” e “Interagir $\leftarrow \rightarrow$ Contar ou mostrar”. No caso dos textos para teatro da CBT, que são indicados como adaptações, seria a passagem do contar linguístico para o mostrar cênico.

Ainda de acordo com Linda Hutcheon, todas as encenações que passam do sistema linguístico, escrito, para o performático poderiam ser denominadas adaptações. Mas, isso não ocorre de fato, pois ao analisarmos os próprios programas da CBT não são todas as traduções e encenações que indicam adaptação em sua ficha técnica.

Em sua pesquisa, Linda Hutcheon demonstra que a maior parte das teorias aponta somente “algumas” dinâmicas de edificação cênica como adaptações. Segundo a autora, são considerados ao longo dos estudos teóricos que as adaptações.

não sejam somente diretores de teatro e cinema como Peter Brook, os que editam severamente o texto impresso de uma peça – reorganizando eventos do enredo, redistribuindo falas ou cortando personagens –, reinterpretações radicais em performances como as dele em geral podem ser consideradas adaptações pois são engajamentos críticos extensivos e criativos com dado texto. (HUTCHEON, 2013, p. 67-69)

Portanto, poderíamos crer, tendo em vista que não estamos analisando os textos usados nas encenações das peças da CBT, que as obras nas quais os programas aparecem com o termo adaptação, fazem uma reinterpretação mais radical da obra fonte. Por outro lado, nos surge uma questão, o que é adaptado em uma peça contemporânea, na qual a estrutura fabular fica num plano coadjuvante e até mesmo diluída?

Linda Hutcheon sinaliza que um fator importante pode ser observado nas adaptações, pois elas demonstram que a forma pode ser separada do conteúdo. “A forma muda com a adaptação; o conteúdo persiste. Mas o que exatamente constitui esse conteúdo transferido?” (HUTCHEON, 2013, p.32).

Continuando com as observações de Linda Hutcheon, para ela muitos profissionais consideram o ponto que deve ser preservado da obra fonte, o seu “espírito”, no sentido wagneriano da palavra; ou utilizam a palavra “tom” e “estilo”. No entanto, esses três pontos de acordo com a teórica ainda são muito nebulosos, subjetivos. O que para ela parece ser o mais comum acontecer é o fato da história, ou fábula, ser o elemento mais “preservado” da obra. Mas, como indicamos acima, como fica no caso de obras que parecem estar ligadas intrinsecamente a sua forma e que não colocam a fábula em primeiro plano?

Linda Hutcheon propõe que, “cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador” (HUTCHEON, 2013, p.34). Isso quer dizer que ao mudar a mídia, texto escrito para enunciação, performance, a recepção do público é diferente. Portanto, se a forma muda a recepção, ao adaptar uma obra que tenha um ritmo, uma métrica de texto muito específica, a recepção do público será outra em relação à obra fonte. Poderíamos, deste modo, sugerir, novamente, o papel de dramaturgo, de criador no concernente ao trabalho desenvolvido pelo adaptador, pois, se as mudanças são tantas, principalmente no caso de obras contemporâneas que, ao mudar a forma, muda radicalmente a obra, adaptar estaria conectado diretamente à ideia de criação. O que nos leva a colocação de Zurbach em relação às práticas de tradução:

É, por um lado, um acto de criação, é “fazer literatura” e é, por outro lado, uma actividade de escrita/rescrita destinada a colaborar na elaboração de uma obra no campo artístico e teatral, na qual a intervenção no texto se multiplica em vários domínios semióticos concorrentes, sinteticamente definidos pela oposição entre o verbal e o não-verbal e na qual intervêm factores não-literários importantes, ligados à função sociocultural do teatro. (ZURBACH, p.26, 2007).

Deste modo, o adaptador é também um criador de um texto escrito e ao mesmo tempo manipula e se influencia pelos outros elementos teatrais que são exteriores ao texto.

Agora, nos reportando diretamente aos programas da CBT, talvez por esse motivo, a obra *Suíte 1* não tenha o termo adaptação, pois no programa é indicado um ritmo e construção textual onde forma e conteúdo são quase inseparáveis e, por isso, poderíamos interpretar que a opção por preservar a

obra, o mais equivalente ao seu idioma fonte e estrutura, partisse dessa especificidade relativa à forma.

Prosseguindo a nossa análise, nos deparamos com os programas *Vida e Volta ao dia...*, ambos programas são inspirações relativas ao universo dos autores fonte. Sobre a obra *Vida* (2010), o programa nos indica uma influência, uma apropriação a respeito da obra de Paulo Leminski.

Criamos esta história sob a influência do viço e da linguagem entusiasmada do nosso poeta-farol Paulo Leminski. Como não poderia deixar de ser, essa história é ao mesmo tempo o conteúdo e a maneira como é contada. Indissociável. E, para citar outro poeta, o mestre cartunista Solda, como não poderia deixar de ser: 'sempre que começamos falando do Leminski acabando falando de nós mesmos'. (VIDA, 2010).

Sendo assim, o que percebemos ao analisar o programa da peça é uma criação a partir do universo poético de Leminski e a introdução de materiais biográficos dos agentes criativos, que fica muito claro quando Marcio faz alusão à frase do cartunista Solda e também para quem assistiu ao espetáculo, consegue perceber esse misto de ficção e biografia. As fronteiras são borradas neste espetáculo, não se sabe o ponto em que se inicia Leminski e o ponto que começa a criação da CBT. Por isso, também, o espetáculo tem seu texto assinado por Marcio Abreu e dramaturgia do núcleo central da CBT, Giovana Soar, Nadja Naira e Marcio Abreu como indicamos ao analisar as diferenças dos termos texto e dramaturgia para CBT. Portanto, criou-se uma relação intertextual, o material escrito de Leminski e a obra escrita de Abreu.

Já, a obra *Volta ao dia...* (2002-2008), aparece subtitulada como “inspirada no universo de Julio Cortázar”. Dentro do programa da peça temos menos pistas e especificações para compreendermos como se deu o processo de criação, e temos alguns trechos da peça impressos nas páginas da segunda edição do programa. Todavia, no *site*¹⁸ da CBT, encontramos uma indicação de escrita simultânea, ou seja, houve um mergulho na obra Cortázar e ao mesmo tempo em que se montava a peça com experimentos físicos e improviso de cena, Abreu escrevia a obra. Dentro do programa, um ponto que poderia nos elucidar mais sobre o processo desta obra, é a diferenciação entre o primeiro projeto

¹⁸ www.companhiabrasileira.art.br

editorial do programa, de 2002, em que a peça tem o título *Volta ao dia em oitenta mundos*, e a sua reedição, quando passa a ser chamada de *Volta ao dia...*

Pensando na recepção do espetáculo, a primeira edição da peça nos remeteria diretamente à obra de Julio Cortázar, no entanto a segunda edição parece estar ligada mais diretamente a uma inspiração relativa à obra, fazendo mais jus ao que a CBT se propõe.

Na primeira edição do programa, observamos a presença de mais um título possível para a obra: “Boias ou Volta ao dia em oitenta mundos”. Neste trecho do programa há um texto de Marcio Abreu sinalizando para o fato de que a obra criada foi a partir de uma “carona” com Julio Cortázar e também indica uma mistura da ficção do autor com assuntos e motivações pessoais dos agentes criativos: “Demos incontáveis voltas ao redor de nós mesmos, e do nosso quarto, da nossa casa, do outro na nossa frente, e assim por diante como numa espiral” (VOLTA DIA EM OITENTA MUNDOS, 2002).

Colocados estes pontos relativos às obras *Vida* e *Volta ao dia...*, retornamos à segunda hipótese de processo de adaptação indicada por Linda Hutcheon e que parece mais condizente com o conceito de inspiração, “Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2013, p.30).

Durante a nossa análise sobre estas duas obras, em específico, parece que a ideia de um ato “criativo e interpretativo de apropriação” se aproxima do que a CBT propõe como inspiração, que estaria conectada à relação intertextual. No concernente à criação segundo Ferrater-Mora (2000), o termo pode ser entendido, filosoficamente, em quatro sentidos:

1.produção humana de algo a partir de uma realidade preexistente, mas de forma que o produzido não se encontre necessariamente nessa realidade; 2. produção natural de algo a partir de algo preexistente, mas sem que o efeito esteja incluído na causa ou sem que haja uma estrita necessidade desse efeito; 3. produção divina de algo a partir de uma realidade preexistente, resultando então, de um caos anterior, uma ordem ou um cosmo; 4. produção divina de algo a partir do nada. (FERRATER-MORA, 2000, p.608).

O primeiro sentido é o que usualmente se dá à produção humana de bens culturais, mas o mesmo esteve frequentemente ligado, ao menos na história da filosofia ocidental, ao terceiro e quarto sentidos, numa relação dialética entre criação a partir do preexistente e a partir do nada. Portanto, a ideia de uma

inspiração criativa no concernente a algo preexistente, a relação intertextual entre as obras de Leminski e Cortázar e a criação “do nada”, como o resultado da produção, que sugerem algo de novo. Temos, então, a ideia de algo que incita a criação, como um autor que é interpretado, apropriado e conduz a criação deste “novo”. Uma obra fonte que retorna como lembrança no título ou em outro momento da obra, mas que não é adaptada na íntegra, não é uma lembrança recorrente ao longo da obra, seria uma lembrança que se ilumina em um determinado momento e desaparece deixando espaço para a nova obra que foi criada. Sendo este o processo ao longo da nossa pesquisa, que se configura o mais próximo da proposição de inspiração realizada durante a edificação da obra cênica pela CBT.

Outra obra que conta com um processo de criação textual específico é a peça *PROJETO bRASIL* (2015), que, de acordo com o projeto editorial do livro, trata-se de “uma composição dramática articulada em 16 discursos verbais e não verbais, de natureza performativa, (...) criados em simultaneidade com a criação do acontecimento teatral. Esta é uma estrutura aberta” (ABREU, 2016, p.51).

No programa da obra este caráter performativo também é reafirmado nas primeiras páginas:

(...) um conjunto heterogêneo de ações, performances, imagens e pensamentos articulados entre si. É pensado como uma estrutura aberta que, além de existir como proposta no presente, possibilite desdobramentos de diálogos futuros. É fruto de um primeiro e fundo mergulho nas águas brasileiras, muitas vezes turvas e revoltas. (PROJETO bRASIL, 2015, p.1)

Sendo assim, a CBT alerta, desde o início, que o deve ser esperado desta obra é uma criação de caráter performativo: “A Companhia Brasileira se permite, aqui, estabelecer métodos criativos fora de sua rotina” (PROJETO bRASIL, 2015, p.3), pois, como sinalizamos anteriormente, o método de criação da CBT, em geral, tem como ponto de partida o texto e neste projeto existem outras molas propulsoras para criação, como o corpo. Pensando nisto, nos aproximamos da sugestão da pesquisadora Angela Mousinho Leite Lopes em seu artigo *Os Nomes do Ato: PROJETO bRASIL e Nós*, de 2016, quando a autora propõe que,

[...] a performance vem se substituir à cena. Ela vem trazendo, entre outras coisas, novas maneiras de refletir sobre essa nova modalidade de vivência, colocando o foco no corpo, justamente, para fazer dele o campo do contraponto, da crítica, da criação. [...] Parece-me que são justamente as relações entre corpo e ato, em suas instâncias política e social, em suas configurações de presença e convívio, que interessam ao seu universo de criação. Isso vai ficando cada vez mais claro nesses dois espetáculos. (LOPES, 2016, p. 278)

A esse processo aberto que mistura linguagens artísticas de ordens diferentes também incluímos o processo de criação textual, pois ao nos depararmos com o projeto editorial do livro *PROJETO bRASIL*, os textos utilizados na obra são misturas de criação da CBT e textos na íntegra de outras personalidades ou artistas, como no caso do trecho do discurso do ex-presidente José Mujica, que é intercalado pelo texto da CBT.

Analisando o projeto editorial do livro e pelas proposições do programa do espetáculo, percebemos que a narrativa do texto é construída na dinâmica espaço-temporal, não por uma fábula, que cria uma narrativa, mas pela sequência de acontecimentos em determinado espaço, seja ele do livro ou do palco, que são concatenados em uma ordem específica e pela justaposição destes textos e atos no palco cria-se uma narrativa.

Este tipo de edificação cênica configura-se, ao nosso ver, próximo dos processos de colagem artística. A colagem, segundo os teóricos da História da Arte, seria um procedimento de composição artística que foi utilizada pelos artistas cubistas nas artes plásticas durante o início do século XX. Concernente à técnica da colagem, ela consiste em colar materiais heterogêneos advindos de diversas fontes. Este termo, emprestado da pintura, é hoje bastante utilizado como princípio de criação no fazer contemporâneo. Segundo Hans-Thies Lehmann (2007), o encenador Bob Wilson seria um dos ícones deste procedimento nas obras cênicas. No caso do teatro, elementos da linguagem teatral, como figurino, cenário, texto, corpo, espaço, luz e música, ganham autonomia e se reorganizam através da justaposição das vozes, montando uma espécie de mosaico cênico no qual cada peça pode ser ligada a qualquer outro, ressignificando assim a todo novo encaixe. Seria uma radicalização do que indicamos ao falar da expansão do termo dramaturgia, a autonomia dos elementos que constroem um todo que pode ser lido de diversas formas a partir das escolhas da recepção.

Podemos notar, analisando os projetos editoriais da obra PROJETO bRASIL, a utilização do procedimento da colagem pela natureza híbrida dos materiais que a compõem, textos em língua portuguesa, em espanhol, danças, momentos de interação com o público e outros de distanciamento, textos projetados. Tudo isso criando uma multiplicidade no discurso, sem se preocupar em trazer um significado unívoco, assim como viemos indicando em outros momentos do texto e proporcionando, tal como é sugerido pela CBT, uma experiência de encontro entre obra e plateia.

Podemos, também, sinalizar uma espécie de hipertexto da construção da obra, no sentido que Pierre Lévi (2004) indica:

Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. (LÉVI, 2004, p.33)

A obra resultante desse processo obviamente não corresponde ao modelo dramático e rompe totalmente com a linearidade de uma narrativa textocêntrica. Em uma rede não importa o que veio antes ou depois, o presente aparece interligado pelo passado e pelo futuro, misturando os fatos e os organizando através de outras lógicas. A forma pela qual é construída a obra, as escolhas textuais e cênicas criam uma dinâmica ligada diretamente ao que chamamos de dramaturgia contemporânea ou performática.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente pudemos perceber que as transformações operadas no teatro do final século XIX até o fim do século XX, não só foram fundamentais para lançar as bases de uma nova atitude frente à criação teatral, como possibilitaram o “ressurgimento” do teatro com base no texto. Influenciados pelos contextos históricos e sociais e, com novas dinâmicas de edificação cênica, o texto foi redimensionado e repensado, principalmente o caráter dramático do mesmo.

Primeiramente, observamos que a partir dos paratextos teatrais, mais especificamente dos programas de teatro, conseguimos obter informações e delineações estéticas de um coletivo teatral. Conseguimos denotar, a partir deste denominador comum, e ao mesmo tempo abrangente, o discurso presente nos programas da CBT, que o coletivo desenvolve uma dinâmica criativa a partir do processo colaborativo, em que os agentes criativos formulam muitos conceitos da obra cênica em conjunto, mas têm funções e responsabilidades específicas dentro da obra.

Também constatamos que o discurso da CBT, ao longo dos 17 anos do coletivo, ramifica-se para diversas direções - desde trabalhos com textos próprios, adaptações, flertes com as dinâmicas ligadas a música, show e musical, atos performáticos ou obras operadas dentro de uma lógica da quarta parede, elementos ficcionais e autobiográficos -, mas, em sua maioria, tem como epicentro o texto teatral.

Deste modo, a estética da CBT desenvolve-se muito dentro dessas dinâmicas que os textos propõem. Sendo que constatamos que os textos utilizados pelo coletivo estão mais voltados para questões ligadas ao que chamaríamos de dramaturgia contemporânea, na qual o conceito de figuração encontra-se em cheque e redimensiona os elementos presentes como fábula, personagem e ação.

Dentro do âmbito dos textos, a CBT trabalha muitas vezes com autores internacionais, principalmente de origem francesa, pelo fato, principalmente, de uma das integrantes do núcleo ter morado e estudado na França e ter disseminado esta influência no grupo; também porque a dramaturgia francesa dialoga com a estética da companhia, que busca novas formas de escrita, novas

126 formas de se construir uma narrativa. Esta estética, desenvolvida pela CBT, conectada as novas maneiras de pensar o teatro, é corroborada pela indicação de Luiz Fernando Ramos (2010, Ilustrada): “o espetáculo confirma o coletivo de Curitiba como um dos principais grupos brasileiros, em sintonia com as questões mais instigantes do teatro contemporâneo”.

Em relação à dramaturgia, observamos, dentro da CBT, flutuações na aplicação do conceito, pois verificamos que ora o termo está conectado à criação textual ora à dinâmica de edificação cênica. O termo dramaturgia tornou-se um conceito bastante abrangente, abarcando elementos que extrapolam o campo da escrita e que também expandem a criação para além das mãos do diretor do coletivo, mas que, ao mesmo tempo, remonta, ainda, a uma sociedade que opera no logos da palavra escrita, pois o termo, apesar de deslocado do seu sentido mais popular, ligado a escrita dramática, redimensionado para outros elementos da criação cênica, é indissociável deste sentido primeiro, portanto sempre trará rastros mais ou menos intensos direcionados à escrita.

A partir desta análise, indicamos que a criação do texto, de maneira geral, converge para a individualização, ou seja, um dos agentes criativos toma para si esta função. Todavia, quando a criação textual é coletiva o termo é remetido à dramaturgia. Sendo assim, como pontuamos anteriormente, a CBT indica o termo dramaturgia ligado à escrita quando seu processo é coletivo, fazendo, deste modo, um diálogo com a ideia de dramaturgia ligada a um tipo de dinâmica de criação cênica.

Desta observação, nos direcionamos para o conceito de autor, tendo em vista que a edificação da obra cênica é realizada em um processo colaborativo dentro da CBT. Sendo assim, voltamos, novamente, a dramaturgia, pois observamos que agentes criativos que são indicados como criadores da dramaturgia do espetáculo, seja ela escrita ou expandida para outros elementos da carpintaria cênica, seriam os agentes mais próximos da autoria do espetáculo. E, coincidentemente, os autores seriam o núcleo central da CBT, pois o coletivo indica em seus integrantes um núcleo fixo e outros artistas como colaboradores. Portanto, o grupo, por ter um caráter de pesquisa continuada, centra a autoria nos agentes criativos que participam a mais tempo da pesquisa do grupo e que dialogam, mais fortemente, com as questões e aspirações do grupo.

Esta colocação nos leva a outras características que mapeamos dentro dos programas da CBT, de um coletivo artístico empenhado num projeto de caráter investigativo com práticas de pesquisa continuada. Esta prática reflete em sua trajetória, apresentando um grupo que preza pela troca e o compartilhamento de formas coletivas de criação, contribuindo para seu amadurecimento, formação e articulação no cenário cultural brasileiro. E este processo contínuo se dá graças às leis de incentivo e patrocínio que o grupo recebe para poder dedicar-se com profundidade e tempo em seus projetos.

Agora, no concernente aos programas teatrais, pudemos observar que estes são projetos editoriais com discursos elaborados e intencionais, que podem ser utilizados como fonte para uma análise das estéticas desenvolvidas pelo coletivo em questão. Também pudemos observar que a CBT apresenta programas teatrais com formatos e ênfases diversas, tendo como padrão geral uma valorização do autor do texto da obra, característica observada por meio do discurso e dos espaços físicos dos programas dedicados para os autores.

Conseguimos delinear que a CBT desenvolve obras que trabalham com características contemporâneas, desde a relação com o espectador até a escolha dos textos. Observamos que a CBT não centra sua pesquisa no trabalho do ator, como treinos físicos, etc., mas demonstra a pluralidade das manifestações artísticas contemporâneas, que flertam com diversas tendências estéticas, um teatro com silhuetas rapsódicas, que se evidencia na última obra da CBT, PROJETO bRASIL, que se constitui de diversos discursos, elementos das artes visuais e cênicas, e culmina em um ato espetacular.

Desta maneira, conseguimos aproximar a CBT de um teatro cujas características são próximas ao que Sarrazac propõe: uma pulsão rapsódica na escrita ou no espetáculo em que existe uma,

Cartografia de uma criação colaborativa co-original do drama, desobstruí-lo da hiperdramaticidade do diálogo do teatro burguês. Deixar uma ou outra voz para além da das personagens, abrir caminho. Não é de modo algum a do “sujeito épico” de Szondi, essa é ainda uma voz excessivamente dominada e, afinal, demasiado abstrata, mas sim a voz hesitante, velada, balbuciante do rapsodo moderno. (SARRAZAC, 2012, p. 234)

Sendo assim, os programas teatrais foram utilizados como fontes de pesquisa, em que percorremos a trajetória artística da Companhia Brasileira

deTeatro e conseguimos perceber seu mergulho em questões estéticas contemporâneas e o diálogo constante com autores externos, se apropriando, e criando ramificações em uma grande colcha de retalhos. Em que ora características de um drama clássico emergem ora dilui-se e evidenciam-se estéticas contemporâneas. E, este próprio movimento criativo da CBT representa um formato das dinâmicas criativas contemporâneas, nas quais estéticas e integrantes encontram-se em um trânsito constante, onde nada é, mas sempre está em um estado de ser.

REFERÊNCIAS

ABREU, L. A.; NICOLETE, A. Processo Colaborativo. In: **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ABREU, M. Arte, poética e abismos de Marcio Abreu. **Caixa de Ponto**, n. 3, p.3, 2016.

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesto. Chapecó: Argos. 2009.

ALVES, L. **Dramaturgia: A Arte do Ator em Processos Colaborativos**, 2011. Disponível em: <https://www.medialab.ufg.br/art/anais/textos/LauraMoreira.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2016.

ÁQIS. **Falas sobre o coletivo**: Entrevistas sobre teatro de grupo. Florianópolis: Argus, 2015.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. 7. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARBA, E. **A canoa de papel**: Tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BAUMGÄRTEL, S.A. O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea. **Revista VIS**, v. 9, UNB, Brasília, 2010a.

_____. Teatralidade textual e globalização: algumas reflexões e uma breve análise de 525 linhas de Marcelo Paiva. **DA Pesquisa**, v. 3, p. no. 44, 2008.

BAUMGÄRTEL, S.A.; SILVA, H. M. D. Possíveis Processos da Escrita Teatral Contemporânea. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 19., Anais... Florianópolis, v. 4, p. 1-7, 2010b.

BONFITTO, M. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOTTI, Simona (2000), "What Role for Marketing in the Arts? An Analysis of Arts Consumption and Artistic Value," *International Journal of Arts Management*, Volume 2, Number 3, p. 28-47. Disponível em: http://www.cerog.org/lalondeCB/CB/1999_lalonde_seminar/botti.pdf. Acesso em: 20 jun 2017.

CARREIRA, A. L. A. N.. **Teatro de grupo: reconstruindo o teatro?**. DAPesquisa, v. 1, p. 1-7, 2008.

CARVALHO, S. de. A escrita cênica de 'O Paraíso Perdido'. In: _____. **Trilogia bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 55-57.

CARLSON, Marvin. Theatre audiences and the reading of performance. In: _____. **Theatre Semiotics: signs of life**. Indianapolis, Indiana: University Press, 1990.

CASTRO, M. A. **O acontecer poético: a história literária**. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

CLÜVER, C. Inter textus / inter arte/ inter media. **Aletria - Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, 2006.

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo horizonte: UFMG, 2014.

DAVID, Gilbert. **Théâtres au programme**. Panorama des programmes de théâtre de langue française à Montréal au XX e siècle [catalogue de la exposition du même nom, avec Sylvain Schryburt]. Montreal: Bibliothèque Nationale du Québec et CÉTUQ, 2002.

DORT, B. L'état d'esprit dramaturgique. **Théâtre/Public**, n. 67, p. 8-12, jan-fev 1986.

FERNANDES, S. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas: Unicamp, 2000. 131

FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011. (Ditos e escritos III)

_____. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

GENTZLER, E. **Teorias contemporâneas da tradução**. São Paulo: Madras, 2009.

GRESILLÓN, A. Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. Trad. Jean Briant. Estudos Avançados, v. 9, n. 23. abr. 1995. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>> . Acesso em: 01 jun. 2016.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz da Silva e Guaraci Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HANSEN, J. A. "Autor". In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LEHMANN, Hans-T. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOPES, A. M. L. Os nomes do ato: PROJETO BRASIL e Nós. **Sala Preta**, v. 16, n. 2, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/121112> . Acesso: 30 de jun. 2017.

OLIVEIRA, V. M. de. **Reflexões sobre a noção de teatro de grupo**. 108 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), Florianópolis, 2009.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

_____. **A Análise dos Espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015b.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015c.

_____. **A Encenação Contemporânea**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. "Pour une esthétique de la réception théâtrale. Variations sur quelques relations". In: DURAND, Régis (Org.). **La relation théâtral**. Lille: Presse Universitaire de Lille, 1980.

RAMOS, L. F. **Mimesis Performativa: A Margem da Invenção Possível**. São Paulo: Annablume, 2015.

_____. Vida. Ilustrada. Teatro. 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2403201017.htm> > Acesso: 10 abril 2017.

REINALDO, M. R. Processos Criativos em Grupos Teatrais. **Repertório**, Salvador, v. 17, p. 96-126, 2011.

ROUBINE, Jean-J. **A Linguagem da Encenação Teatral**. São Paulo: Zahar, 1998.

ROMAGNOLLI, L. E. Uma reavaliação das posturas individuais. *Questão de Crítica*. Jan. de 2011.

Disponível em:

< <http://www.questaodecritica.com.br/2011/01/umareavaliacaodas-posturas-individuais/> > Acesso em: 7 de jun. 2017.

SARRAZAC, Jean-P. et al. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Cosac Naify. São Paulo, 2012.

SILVA, A. C. A. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008.

SMALL, D. A. Virá? **Questão de Crítica**. vol. VIII, nº66, dez. de 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/projeto-brasil/>> Acesso: 08 de jun. de 2017.

SOZNDI, P. **Teoria do Drama Moderno** [1880 – 1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VASQUES, M. RUBENS, C. Arte, Poética e Abismos de Marcio Abreu. Entrevista com Marcio Abreu. Caixa de Ponto, nº3, outono 2016. Disponível em: <http://docs.wixstatic.com/ugd/23361d_0c6e726de5ac42ee90ceec1596fc50a.pdf>. Acesso: 15 de jul. 2017.

TORRES NETO, W. L. **Ensaio de Cultura Teatral**. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

_____. Programas de Teatro: Objeto da cultura e da prática teatral. **CENA**, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio Grande do Sul, n. 16. 2014. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/53659> >. Acesso: 15 jun. 2016.

_____. Programas de Teatro: traços de uma experiência criativa. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 6., **Anais...** 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Walter_Lima_Torres_Neto_Programas_de_Teatro.pdf> . Acesso em: 12 jun. 2016.

_____. Decifrando o espetáculo: os programas de teatro na cena contemporânea. **Plural Pluriel**, v. 14, p. 1-16, 2016.

_____. Programas de Teatro: objeto da cultura e da prática teatral. **Revista Cena**, v. 16, p. 1-11, 2014.

_____. Programa de Teatro como documento: questões históricas e metodológicas. **ArtCultura** (UFU), v. 15, p. 205-219, 2013.

TORRES NETO, W. L.; RIBEIRO, F. M. B. Olha o programa da peça!. **Urdimento** (UDESC), v. 16, p. 139-151, 2011.

ZURBACH, C. **A Tradução Teatral**: o texto e a cena. Lisboa: Caleidoscópio, 2007.

PROGRAMAS TEATRAIS

DESCARTES COM LENTES. Companhia Brasileira de Teatro. Curitiba. Agosto de 2009.

ESTA CRIANÇA. Companhia Brasileira de Teatro. Rio de Janeiro. Outubro de 2012.

ISSO TE INTERESSA? Companhia Brasileira de Teatro. Curitiba. Setembro de 2011.

KRUM. Companhia Brasileira de Teatro. Rio de Janeiro. 2015.

O QUE EU GOSTARIA DE DIZER. Companhia Brasileira de Teatro. Rio de Janeiro. Junho de 2008.

NÚS, FEROS E ANTROPÓFAGOS. Companhia Brasileira de Teatro. Limoges, França. Abril de 2014.

OXIGÊNIO. Companhia Brasileira de Teatro. Curitiba. Dezembro de 2010.

PROJETO bRASIL. Companhia Brasileira de Teatro. Curitiba. Setembro de 2015.

SUÍTE 1. Companhia Brasileira de Teatro. Angers, França. 2002.

VIDA. Companhia Brasileira de Teatro. Curitiba. Março de 2010.

VOLTA AO DIA... Companhia Brasileira de Teatro. Curitiba. Abril de 2002.

VOLTA AO DIA EM OITENTA MUNDOS. Companhia Brasileira de Teatro. Curitiba. 2002.

ANEXO 1- PEÇAS E PREMIAÇÕES

Volta ao dia... (2002/2008)

O primeiro espetáculo da CBT foi *Volta ao dia...*, com texto e direção de Marcio Abreu, a partir da obra *Volta ao dia em 80 mundos* (1967) de Júlio Cortázar, com estreia em 2002.

#2002. Prêmio Governador do Estado do Paraná. Troféu Gralha Azul:

- Indicação de melhor espetáculo para *Volta ao dia...*
- Indicação de melhor diretor para Marcio Abreu.
- Indicação de melhor atriz para Christiane de Macedo.
- Prêmio de melhor atriz para Maureen Miranda.

2003. Prêmio da 1ª Mostra de Teatro da Fundação Cultural de Curitiba:

- Prêmio de melhor espetáculo para *Volta ao dia...*
- Prêmio de melhor atriz para Christiane de Macedo.

2003. Prêmio Café do Teatro. Troféu Poty Lazaroto:

- Prêmio de melhor atriz para Maureen Miranda.

#2003. Menção do Jornal *Folha de São Paulo*. Melhor espetáculo do Festival de Teatro de Curitiba.

Suíte 1 (2004/2009)

O espetáculo *Suíte 1* foi escrito pelo autor francês Philippe Minyana, traduzido por Giovana Soar e dirigido por Marcio Abreu em 2004.

2005. Indicação da *Folha de São Paulo* entre os três melhores espetáculos do Festival de Teatro de Curitiba.

O Empresário (2004)

Espectáculo *O Empresário* foi escrito a partir da obra de Wolfgang Amadeus Mozart, conta com direção e adaptação de Beto Lanza e Marcio Abreu.

Apenas o fim do mundo (2006/2007)

A obra cênica *Apenas o Fim do Mundo* é de autoria Jen-Luc Lagarce e a tradução do francês para o português foi de Giovana Soar. O espetáculo também conta com a direção de Marcio Abreu.

2006. Prêmio Governador do Estado do Paraná. Troféu Gralha Azul:

– Indicação de melhor atriz coadjuvante para Giovana Soar

Polifonias (2006)

O espetáculo *Polifonias* conta com texto e direção de Marcio Abreu.

O que eu gostaria de dizer (2008/2010)

Marcio Abreu assina a direção do espetáculo *O que eu gostaria de dizer*. Já o texto da peça é criado coletivamente com o elenco e a direção a partir da obra *O homem ou é tonto ou é mulher*, de Gonçalo Tavares.

A Viagem (2009)

A Viagem, com direção coletiva entre Nadja Naira e Giovana Soar e texto criado coletivamente pelo elenco da peça.

Oxigênio (2010/2013)

Espectáculo escrito em 1974 por Ivan Viripaev e dirigido por Marcio Abreu, no ano de 2010.

#2011. Prêmio Questão de Crítica RJ – Ator Rodrigo Bolzan

#2011. Indicação ao Prêmio Questão de Crítica RJ – Espetáculo, direção: Marcio Abreu; Cenário: Fernando Marés; Música: Gabriel Schwartz

#2011. Prêmio SHELL de Teatro SP – Ator Rodrigo Bolzan

Descartes com Lentes (2009)

Espectáculo a partir de uma pesquisa sobre o universo do poeta curitibano Paulo Leminski. Dirigido por Marcio Abreu e texto de Paulo Leminski.

Vida (2010)

Obra cênica *Vida*, criada a partir de uma pesquisa sobre o universo do poeta curitibano Paulo Leminski e dirigida por Marcio Abreu.

#2010. Prêmio BRAVO! Bradesco Prime de Cultura - Melhor espetáculo de teatro

#2010. Indicação *Revista Quem* para Marcio Abreu – Melhor diretor de teatro

#2010. Prêmio Troféu Gralha Azul – Melhor texto/Melhor espetáculo/Melhor direção/Melhor ator: Ranieri Gonzalez; e Melhor ator coadjuvante: Rodrigo Ferrarini.

#2011. Indicação ao Prêmio Shell de Teatro nas categorias: Melhor texto/ Melhor cenário e Melhor música.

#2011. Prêmio *Revista Contigo* para Companhia Brasileira de Teatro – Melhor destaque.

Isso te interessa? (2011)

Obra de origem francesa, *Isso te interessa?*, escrita por Nöelle Renaude e traduzida por Giovana Soar, com direção de Marcio Abreu e estreia em 2011.

#2012. 2º Prêmio Questão de Crítica – Melhor ator: Ranieri Gonzalez; Melhor diretor: Marcio Abreu.

#2012. Indicações ao 2º Prêmio Questão de Crítica nas categorias espetáculo, elenco e iluminação.

#2012. Prêmio APCA São Paulo – Melhor espetáculo de teatro

#2012. 8º Prêmio BRAVO! Bradesco Prime de Cultura – Melhor espetáculo

#2011. Indicações ao Troféu Gralha Azul nas categorias iluminação, ator e ator coadjuvante

Esta Criança (2012)

Em 2012 surge uma parceria da CBT com a atriz Renata Sorrah e é criado o espetáculo *Essa Criança*, também de origem francesa, do autor Joël Pommerat e dirigida por Marcio Abreu.

#2012. Indicações 2º Prêmio Questão de Crítica RJ, nas categorias: espetáculo, atriz, ator, elenco, cenário.

#2012. Prêmios SHELL de Teatro RJ – Melhor direção, atriz, cenário e iluminação.

#2012. Indicação ao Prêmio SHELL de Teatro RJ na categoria música.

#2012. Indicações Prêmio APTR RJ nas categorias: espetáculo, direção, atriz, cenário e iluminação.

Nus, Ferozes e Antropófagos (2014)

Em 2014, continuando a parceria com a França a CBT estreia o espetáculo *Nus, Ferozes e Antropófagos*. Fruto do intercâmbio da Companhia Brasileira de Teatro e dos grupos franceses Coletivo Jakart Mugiscué e Centro Dramático Nacional de Limousin.

Krum (2015)

De Hanoch Levin e direção de Marcio Abreu.

Prêmios

2015. Prêmio Cesgranrio de Teatro - Melhor espetáculo

#2015. APTR 2015 - Melhor espetáculo

Prêmio SHELL de Teatro RJ - Melhor ator: Danilo Grangheia

Prêmio SHELL de Teatro - Melhor cenário: Fernando Marés

Prêmio Cesgranrio - Melhor iluminação: Nadja Naira

Prêmio Questão de Crítica - Melhor elenco: Cris Larin, Danilo Grangheia, Edson Rocha, Inez Viana, Grace Passô, Ranieri Gonzalez, Renata Sorrah, Rodrigo Bolzan e Rodrigo Ferrarini.

Indicações

2015. Prêmio Cesgranrio de Teatro

– Melhor ator: Danilo Grangheia

– Melhor ator: Ranieri Gonzalez

– Melhor direção: Marcio Abreu

– Melhor iluminação: Nadja Naira

– Melhor atriz: Grace Passô

– Categoria especial pela direção de movimento: Marcia Rubin

2015. Prêmio SHELL de Teatro RJ

– Melhor direção: Marcio Abreu

2015. Prêmio Questão de Crítica RJ

– Melhor direção: Marcio Abreu

– Melhor direção de movimento: Marcia Rubin

– Melhor direção musical: Felipe Storino

– Melhor espetáculo

2015. Prêmio APCA

– Melhor ator – Danilo Grangheia

Prêmio APTR 2015

– Melhor direção – Marcio Abreu

– Melhor iluminação – Nadja Naira

– Categoria Especial pela direção de movimento – Marcia Rubin

PROJETO bRASIL (2015)

Texto final e direção de Marcio Abreu.

Prêmios

2015. Questão de Crítica Rj – Melhor espetáculo

2015. Troféu Galha Azul Curitiba PR

– Melhor espetáculo

– Melhor texto: Marcio Abreu, Giovana Soar, Nadja Naira e Rodrigo Bolzan

– Melhor Ator: Rodrigo Bolzan

– Melhor Atriz: Giovana Soar

– Direção: Marcio Abreu

Indicações

2016. Prêmio APCA SP – 2 indicações

– Ator: Rodrigo Bolzan

– Espetáculo

2015. Prêmio Questão de Crítica RJ – 8 indicações

– Ator: Rodrigo Bolzan

– Atriz: Giovana Soar

– Cenário: Fernando Marés

– Direção: Marcio Abreu

– Direção Musical: Felipe Storino

– Direção de Movimento: Marcia Rubin

– Dramaturgia: Marcio Abreu, Giovana Soar, Nadja Naira e Rodrigo Bolzan

2015. Prêmio APTR – 3 indicações

– Melhor Ator: Rodrigo Bolzan

– Autor: Marcio Abreu, Giovana Soar, Nadja Naira e Rodrigo Bolzan

– Categoria especial, Direção de Movimento: Marcia Rubin

2015. Troféu Gralha Azul Curitiba PR – 3 indicações

– Atriz Coadjuvante: Nadja Naira

– Iluminação: Nadja Naira e Beto Bruel

– Trilha Sonora: Felipe Storino

A cidade sem mar (2016)

O último espetáculo do coletivo, a obra *A cidade sem mar*, de Manoel Carlos Karam tem, novamente, uma parceria na direção entre Nadja Naira e Giovana Soar.

ANEXO 2 - INTEGRANTES DA CBT

NÚCLEO:

Marcio Abreu

Ator, diretor e dramaturgo, natural do Rio de Janeiro sua formação tem passagens pela EITALEC (Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe) e pela ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral). Nos anos 1990, em Curitiba, fundou o Grupo Resistência de Teatro, com o qual trabalhou por seis anos. Diretor da Companhia Brasileira de Teatro em 1999, sediada em Curitiba, desenvolve pesquisas e processos criativos em intercâmbio com artistas de várias partes do país e também de outros países. Entre os seus principais trabalhos estão: *A Vida é Cheia de Som e Fúria*, co-produção com a Sutil Cia de Teatro e trabalho como ator (2000); *Volta ao dia...*, texto e direção (2002); *O Empresário*, ópera de Mozart, adaptação e direção (2004); *Suíte 1*, de Philippe Minyana, direção (2004); *Daqui a duzentos anos*, textos de Anton Tchekhov, dramaturgia e direção, com ACT e Luis Melo (2004/2005); *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce, direção (2005/2006); *Polifonias*, dramaturgia e direção (2006); *O que eu Gostaria de dizer*, dramaturgia em colaboração com os atores Luis Melo, Bianca Ramoneda e Marcio Vito, e direção (2008); *Caixapreta – Faço minhas as suas palavras*, direção e criação em parceria com a atriz Bianca Ramoneda (2009); *Noël*, espetáculo cênico-musical sobre a obra do compositor Noel Rosa (2010); *Vida*, texto e direção (2010); *Oxigênio*, de Ivan Viripaev, adaptação e direção (2010); *CYRK*, espetáculo cênico-musical com o Trio Quintina, roteiro e direção (2011); *Isso te interessa?*, de Noëlle Renaude, tradução, adaptação e direção (2011); *De Verdade*, adaptação do romance do autor húngaro Sándor Márai, com os atores Kika Kalache e Guilherme Piva (2012); *Esta Criança*, co-produção com a atriz Renata Sorrah, direção (2012); *Enquanto estamos aqui*, solo com a coreógrafa e dançarina Marcia Rubin, direção e roteiro (2012). Ainda em 2012 escreveu uma adaptação de *Os três Porquinhos* para a Comedie Française, em Paris, e escreveu a peça *L'histoire du rock par Raphaëlle Bouchard*, em Gap e Limoges, na França, ambas dirigidas pelo francês Thomas Quillardet.

Em 2012 foi escolhido como personalidade teatral do ano pelo jornal *Folha de São Paulo*. Recebeu o Prêmio SHELL RJ de melhor direção pelo espetáculo *Esta criança*. A peça *Isso te interessa?*, de Noëlle Renaude, recebe em 2012 o Prêmio APCA e o Prêmio Bravo! de melhor espetáculo do ano, além de 5 indicações ao Prêmio Questão de Crítica, levando o prêmio de melhor diretor. Em 2013 colaborou na direção da peça *Cine Monstro*, de Daniel MacIvor, dirigida e interpretada por Enrique Diaz. Dirigiu *Nús, ferozes e antropófagos*, em colaboração com a companhia francesa Jakart/Mugiscué e o Centro Dramático Nacional de Limousin. Em 2015 dirigiu *Krum* de Hanock Levin, numa segunda parceria de produção com a atriz Renata Sorrah, que renderam muitos prêmios, como os de melhor espetáculo (Cesgranrio e Questão de Crítica). Em 2015, também escreveu e dirigiu *PROJETO bRASIL* com os parceiros da companhia brasileira de teatro. Em 2016 dirigiu o renomado Grupo Galpão no espetáculo *NÓS*, texto escrito em parceria com Eduardo Moreira.

Orienta, regularmente, desde os anos 1990, oficinas, cursos, seminários e palestras relacionados ao trabalho do ator e à criação dramatúrgica. Atualmente, é orientador do Núcleo de Direção do Sesi-PR. Segue ministrando oficinas de dramaturgia em diversas partes do país, além de atividades de curadoria e intercâmbio com outros artistas nacionais e internacionais.

Em 2012, teve seu texto *Vida* publicado na França, pela Maison Antoine Vitez, numa coletânea de *É nova dramaturgia latino-americana*. Em 2016, publicou pela Editora Cobogó os textos: *PROJETO bRASIL* e *Marè*.

Nadja Naira

Iluminadora, diretora teatral e atriz, formada pelo Curso Superior de Artes Cênicas – PUC/PR e Centro Cultural Teatro Guaíra em 1993. Como iluminadora, trabalha a mais de 20 anos com importantes diretores de teatro. Trabalha também com companhias de dança e tem diversos trabalhos em música, como óperas, shows de MPB e concertos. Em 2015 recebeu o Prêmio APTR e o Prêmio Questão de Crítica de melhor iluminação pelo espetáculo *Krum*. Em 2012 o Prêmio Shell RJ de melhor iluminação pelo espetáculo *Esta Criança*. Recebeu o Prêmio Governador do Estado PR – Troféu Gralha Azul de melhor iluminação em 2000, 1999 e 1998, e o Prêmio Café do Teatro Curitiba PR - Troféu Poty

Lazarotto em 2001 e 1999. Como diretora realizou: *A cidade sem mar* (2016), textos de Manoel Carlos Karam e *A Viagem* (2009), ambas em codireção com Giovana Soar; *Mar Paraguayo* (2015) de Wilson Bueno; *Bolacha Maria* (2008), textos de Manoel Carlos Karam; *Os Leões* (2006), de Pablo Miguel de la Vega y Mendoza. Dirigiu e adaptou textos para leituras dramáticas: *Sabor Brasílis Cena HQ* (2014), *Mar Paraguayo* (2008) de Wilson Bueno, *Encrenca* (2007) e outros textos de Manoel Carlos Karam.

Como atriz participou recentemente dos trabalhos da companhia brasileira de teatro em: *PROJETO BRASIL* (2015), *Nus ferozes e antropófagos* (2014), *Isso te interessa?* (2011), *Vida* (2010), *Distraits Nous Vaincrons* (2010), *Descartes Com Lentes* (2009), *Polifonias* (2006), *Suíte 1* (2004). E ainda tem em seu histórico: *A Volta ao Lar* (2001), de Harold Pinter; direção de Sílvia Monteiro; *Trecentina 500* (1999), texto de Mário Schoemberger e Enéas Lour, direção de João Luiz Fiani; *A menina que pisou no pão* (1999), texto e direção de Eugenio Gielow; *O Dedo Volúvel do Destino* (1995), texto e direção de Cleide Piasecki; *O Vampiro e a Polaquinha* (1995), de Dalton Trevisan, direção de Ademar Guerra.

Em 2010 participou do Projeto Ciclo de Obras Completas da Fundação Cultural de Curitiba, lendo a obra do escritor Manoel Carlos Karam. Em 2012, no mesmo projeto, leu a obra de Helena Kolody. Desde 2014 em parceria com a companhia brasileira de teatro desenvolve projeto de leitura de autores brasileiros. Integra a companhia brasileira de teatro desde 2002, tendo participado todas as suas produções.

Giovana Soar

Atriz, diretora, produtora e tradutora, formada pelo Curso Superior de Artes Cênicas – PUC/PR, e Centro Cultural Teatro Guaíra com habilitação em Direção Teatral, em 1991. Fez licenciatura e mestrado em Teatro, pela Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle. Tem formação e cursos de especialização com diretores como: Antunes Filho, Antonio Abujamra, Marcio Aurélio, Celso Nunes. Nos anos 90 participa de encontros como ISTA, em Londrina. Tem mais de 30 trabalhos como atriz, e dentre seus principais estão: *Os Saltimbancos*; *Alice no País das Maravilhas*; *As Bruxas de Salém*; *O Menino Maluquinho*; *Hamlet*; *Dorotéia* (em francês); *O Pequeno Mago*; *Um chão é um*

chão; No final vire à esquerda; O Rato no Muro. No ano de 1991 recebeu o Troféu Gralha Azul de Melhor atriz coadjuvante infantil por sua atuação em *O Menino Maluquinho*. Em 2016 foi indicada ao 5º prêmio Questão de Crítica na categoria Melhor Atriz, por sua atuação em *PROJETO bRASIL*.

Atua na equipe da companhia brasileira desde 2004 onde participou dos seguintes trabalhos como atriz: *PROJETO bRASIL* (2015), *Nus, ferozes e Antropófagos* (2013), *Esta Criança* (2012), *Isso te interessa?* (2011), *Vida* (2010), *Distracts Nous Vaincrons* (2010), *Apenas o fim do mundo* (2006) e *Suíte 1* (2004). Desenvolveu parceria artística com o grupo francês Théâtre de la Tentative, entre 2001/2005. Atuou como interprete e assistente de diretores franceses, já havendo trabalhado com: Claude Regy, Georges Lavaudant, Sotigui Kouiaté, Gildas Milin, Benoit Lambert, Jean Damien Barbin, Guy-Pierre Coulout e Léa Dant. Como diretora realizou: na companhia brasileira *A Cidade sem Mar* (2015) e *A Viagem* (2009), ambas em codireção com Nadja Naira, e com a companhia Nossa Senhora do Teatro Contemporâneo dirigiu *A peça sobre o Amor* (2004) e *A Melhor Parte do Homem* (2003).

Como tradutora editou em 2006 a peça *Apenas o Fim do Mundo* de Jean-Luc Lagarce, primeiro volume da coleção Palco Sur Scène, edição bilíngue, e, em 2008, na mesma coleção, *Suíte 1*, de Philippe Minyana. Em 2007 editou *Eva Perón* do autor franco-argentino COPI, pela editora 7 Letras. Em 2016 foi lançado *Krum*, peça de Hanoch Levin, pela editora Cobogó. Traduziu também os textos das montagens de *Isso te interessa?*, de Noële Renaude, *Oxigênio*, de Ivan Viripaev, e *Esta Criança*, de Joël Pommerat, encenados pela companhia brasileira.

Entre 1999 e 2002 foi membro da equipe de Programação do Teatro Alfa de São Paulo. Em 2000 e 2001 acompanha a residência da companhia de dança Wuppertal de Pina Bausch e participa do espetáculo *Água*, em suas apresentações em São Paulo. Desde 2009 ministra oficinas de Tradução e de Dramaturgia Contemporânea. Como tradutora, é membro do comitê de tradução de língua portuguesa da Maison Antoine Vitez desde 2013. Mais recentemente participou dos Núcleo de Dramaturgia (2011) e do Núcleo de Audiovisual do Sesi-PR (2013/2014), onde desenvolve seu primeiro roteiro para cinema.

Cassia Damasceno

Atriz e produtora – graduada na Faculdade de Artes do Paraná em 2000, desde então, atua como atriz, diretora e produtora cultural. Trabalhou com várias companhias: Cia Senhas de Teatro, Obragem, Ator Cômico, Espaço Cênico, Alameda, Benedita Companhia de Teatro, entre outras. Trabalhou com os diretores: Sueli Araújo, David Mafra, Nena Inoue, Mauro Zanatta, Cristovão Oliveira, Margie Rauen, Roberto Innocente, Suely Machado, Marcos Steuernagel, Alexandre França e Marcio Abreu. Integra a equipe da companhia brasileira de teatro em 2008 e atuou durante 7 anos na função de direção de produção, entre os principais trabalhos estão: *PROJETO bRASIL* (2015), *Krum* (2015), *Nus, ferozes e Antropófagos* (2013), *Esta Criança* (2012), *Isso te interessa?* (2011), *Vida* (2010), *Oxigênio* (2010), *Distracts Nous Vaincrons* (2010), *Descartes com Lentes* (2009). Seus trabalhos mais recentes como atriz são: *Residência Preto*, direção Marcio Abreu (2016); *Cabaré Dalton*, direção de Nena Inoue (2016); *Billie*, texto e direção de Alexandre França (2014); *Nus, ferozes e Antropófagos* (2013), criação da companhia brasileira em parceria com companhia Jakart/Mugiscué da França e do diretor Pierre Pradinas (2013); *Divorciadas, Evangélicas e Vegetarianas*, texto de Gustavo Ott (2009). No cinema participou do filme *Curitiba Zero Grau* (2008), do diretor Eloy Pires Ferreira, e no momento atua na série *Rarefeito*, produção Diadorim Filmes.

COLABORADORES:

Ranieri Gonzalez | Ator

Atua na companhia desde 2004. Espetáculos-ator: *Apenas o fim do mundo*, *Suíte 1*, *Vida* (Prêmio Galha Azul melhor ator), *Isso te interessa?*, *Esta criança*, *Krum*. Espetáculos-figurinista: *Oxigênio* e *Isso te interessa?*

Rodrigo Ferrarini | Ator

Atua na companhia desde 2004. Espetáculos: *Apenas o fim do mundo*, *Vida* (Prêmio Galha Azul melhor ator coadjuvante), *Isso te interessa?*, *Krum*. Integra também a companhia Teatro de Breque.

Rodrigo Bolzan | Ator

Atua na companhia desde 2007. Espetáculos: *Apenas o fim do mundo*, *Oxigênio* (Prêmio Questão de Crítica RJ e SHELL de Teatro SP – melhor ator), *Isso te interessa?*, *Krum*, *PROJETO bRASIL*. Atuou durante 6 anos com a Companhia do Latão (SP).

Renata Sorrah | Atriz

O encontro entre a companhia brasileira de teatro e a Renata se efetivou em 2010 na curta temporada do espetáculo *Vida* no Rio de Janeiro. E a parceria se deu em 2012 com a criação e realização do espetáculo *Esta criança* (Prêmio SHELL 2012 de Teatro RJ). Em 2015 a atriz realiza em coprodução com a companhia o espetáculo *Krum* – texto do israelense Hanoch Levin.

Edson Rocha | Ator

Atua na companhia desde 2012, com os espetáculos *Esta criança* e *Krum*, direção Marcio Abreu. No teatro, trabalhou também com os diretores Felipe Hirsch, Marcelo Marchioro e Ademar Guerra entre outros. No cinema, fez os seguintes filmes: *Paisagem de Meninos*, direção Fernando Severo; *Curitiba Zero Grau* e *O Sal da Terra*, direção Eloi Pires Ferreira, entre outros.

Fernando Marés | Cenógrafo

Mestre em Cenografia pela Udesc (2014). Parceiro da companhia de longa data, foi artista colaborador em grande parte dos espetáculos da companhia, como *Esta criança* e *Krum*, com os quais recebeu o Prêmio SHELL RJ, melhor cenário. Fez também a cenografia de *PROJETO bRASIL*.

Felipe Storino | Músico

Atua na companhia desde 2012. Espetáculos: *Esta Criança*, *Krum*, *PROJETO bRASIL*.

Marcia Rubim | Direção de Movimento

Atua na companhia desde 2012. Espetáculos: *Esta Criança*, *Krum*, *PROJETO bRASIL*.

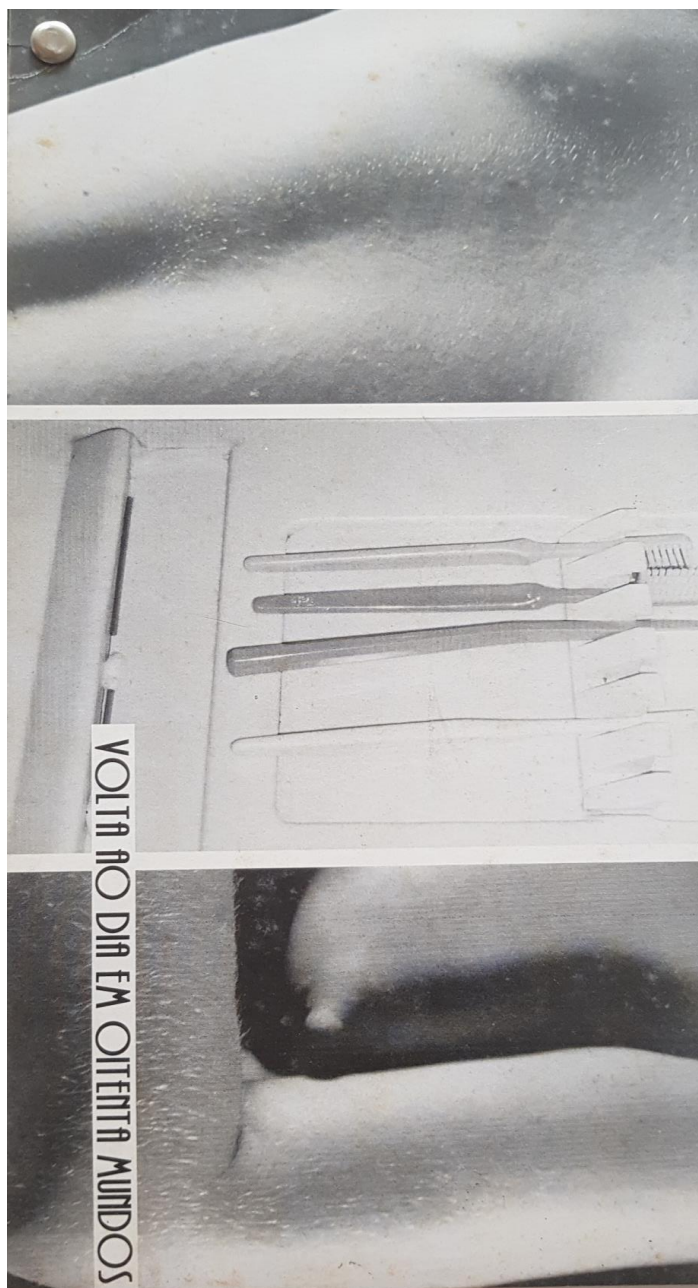
Babaya | Preparação Vocal

Atua na companhia desde 2012. Espetáculos: *Esta Criança*, *Krum*, *PROJETO bRASIL*.

ANEXOS 3- PROGRAMAS DA CBT

Volta ao mundo em oitenta dias... (2002)

Capa



Página 1

INSTRUÇÕES PARA IR

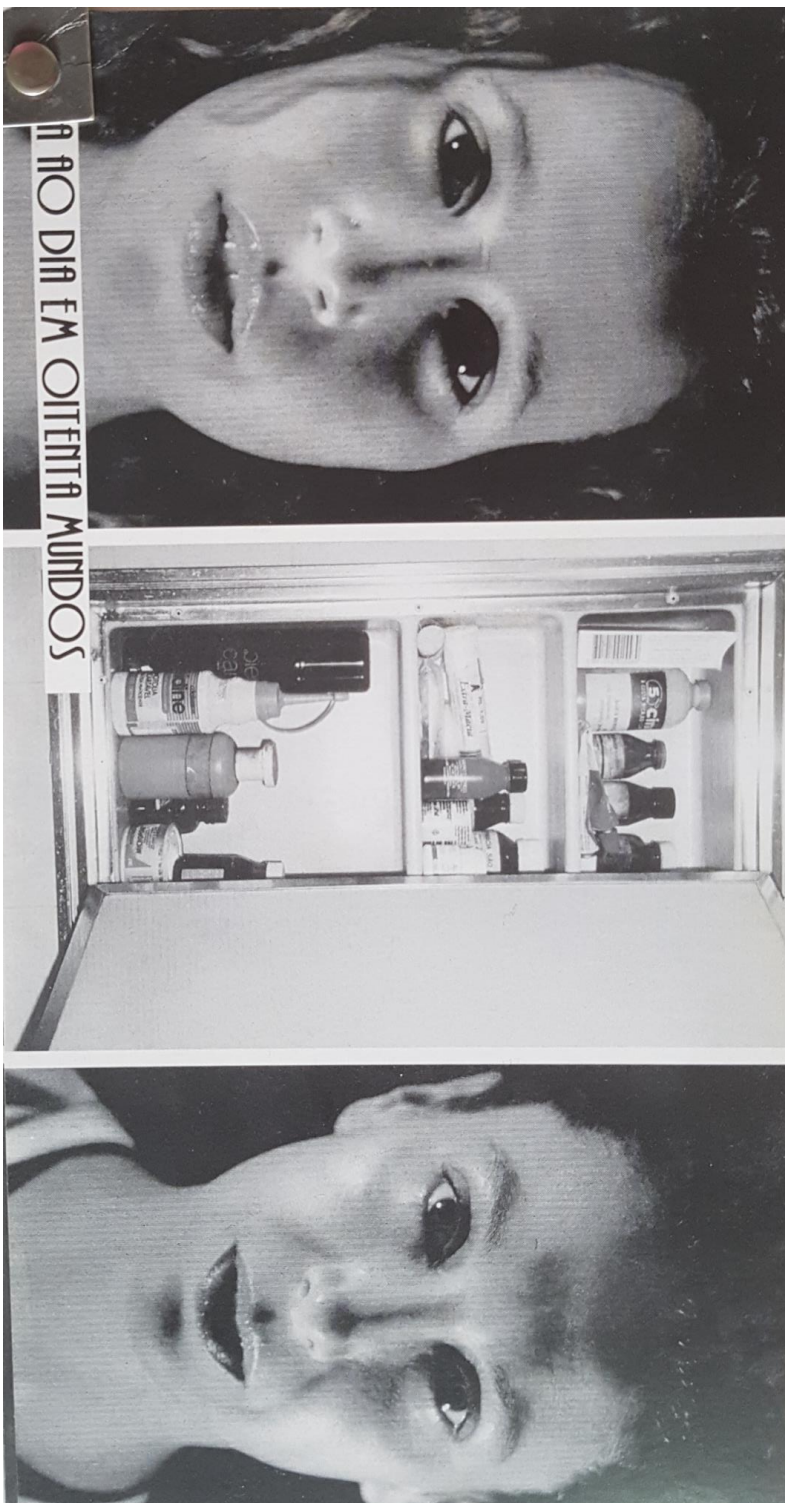
Acorde cedo, porém sem pressa. Adimire a manhã, tome um gole de café, olhe através do jornal. Tudo isso lentamente e ainda metido em seu pijama chinês com listras brancas e azuis. Pegue uma mala, valise, sacola, bolsa, mochila, ou qualquer outro objeto dentro do qual você possa guardar coisas e carregar consigo sem a ajuda de ninguém. Escolha, entre os seus pertences, aqueles que você não vive sem, ou melhor, que quando você os olha vê que também eles são você, têm o seu nome, chamam-se Gilbert. Livro-Gilbert. Caneca colorida com ideogramas-Gilbert. Lapiseira tcheca-Gilbert. Camiseta branca-Gilbert. Disco da Nina Simone-Gilbert. Vista-se com roupas de inverno, mesmo que seja verão. Escove bem os dentes. Tenha sempre ao alcance das mãos um pacote de drops garoto e/ou amendoim japonês e/ou uva passa. Coloque na vitrola um disco com canções em espanhol. Leia alguns pequenos contos do Sam Shepard. Abra a porta da frente. Se não tiver vento, finje que tem. Olhe o inesquecível horizonte maravilhoso à sua frente, mesmo que a vista seja obstruída pelo ônibus parado no ponto ou pelos edifícios do serviço público. Faça uma expressão de "agora-ninguém-me-segura e/ou "tá-comigo-tá-com-deus". Dê o primeiro passo e ande em linha reta, só fazendo curvas depois de alcançada a velocidade suficiente para entrar em estado de "túnel", que é semelhante àquele de quando você sai do cinema depois de ter assistido um filme que gostou muito, pode ser "Os Incompreendidos" do Truffaut, e a sua visão lateral parece desvendar as imagens da rua como se fossem as paredes de um túnel, e você só vê o que está na sua frente, bem mais adiante, e você apressa o passo, e persegue essa visão, que é como a sensação de barriga cheia e/ou sol depois do banho. A partir daí, você já pode olhar para trás. Mas não lembre que esqueceu o marcador de livros chileno feito de crina de cavalo, porque aí você volta. Ah, volta! E não deixe a porta aberta. Leve a chave, mas feche a porta.

Marcio Abreu

Curitiba, 11 de fevereiro de 2002

Este espetáculo estreou no dia 12 de abril de 2002, na casa vermelha, em Curitiba.

Página 2



Página 3

FICHA TÉCNICA

Volta ao Dia Em Oitenta Mundos inspirado em Julio Cortázar

Dramaturgia, roteiro e direção Marcio Abreu
Com Christiane de Macedo
 Maureen Miranda

Cenário e Figurinos Teca Ficinski

Iluminação Nadja Naira

Direção Musical Octavio Camargo

Projeto Gráfico Rafael Milani (rafaelmilani@hotmail.com)
 colaboração: Maureen Miranda

Fotografias Milla Jung

Filme em Super 8 (câmera, direção e edição) Marcio Abreu

Com Maureen Miranda
 Christiane de Macedo

Revelação e telecinagem Roberto Buzzini

Operador de luz Nadja Naira

Operador de som e vídeo Moacir Leal

Músicos Octavio Camargo

Carlos Miranda

Aulas de tango Junior de Oliveira

Tradução do material de pesquisa Marcio Abreu

Direção de produção Mônica Placha (monicaplacha@hotmail.com)

Produção e execução de cenário e figurinos Bastidores

Equipe da Bastidores Mana Freitas, Schirley Ethel, Sérgio Richter, Jeferson Rodenwald, Solange Machado

Criação e Realização Companhia Brasileira de Teatro (marcio_abreu@hotmail.com)

Este texto foi criado a partir de pesquisa sobre a obra de Julio Cortázar e exercícios de dramaturgia e improvisação realizados por Maureen Miranda, Christiane de Macedo e Marcio Abreu.

AGRADECIMENTOS

Edson Bueno, Beto Lanza, equipe do Centro Cultural do Portão, Loismary Pache, Maria Cândida Teixeira, Ivanira Lima dos Santos e equipe do Solar do Barão, Mônica Richbieter, Mara Moron, Lucélia Auriquio Newton e equipe da Conta Cultura, Wagner Margoleano e equipe da Petrobrás, Heloisa Althoff, Hiroshi Thiago Homma, Dr. Charles Zambohead, Roberta Miroslau, Victor Aronis, Rafael Milani, Moacir Leal, Lia Marchi, Adriana Seiffert, Fernanda Farah, Paula Larotonda, Suely Abreu dos Santos, Marco Aurélio dos Santos, Lícia Azeredo Coutinho, Fabíola Werlang, Giovana Soar, Ricardo Almeida, Alexandre, Mãe e João, Chiris Gomes, Laurinha Mello, Carlos e Déa Miranda, Paulo e Adolfo (amigos), Fabíola Nascimento, Cristina Cavalcanti, Ricardo e Daniel (PIOLA), Tatiana Asinelli, Virgílio Milleo (AUDIO STAMP), Ricardo Pedrosa Alves, Vítor Placha Rasbold, (dona) Neusa e Nayana Prá, Felipe Hirsch, Nena Inoue, Fabrício Santos, Luiz Fernando Denes, Fabiano Stedile, Geraldo Piekarczyewicz, Flávio Stein.

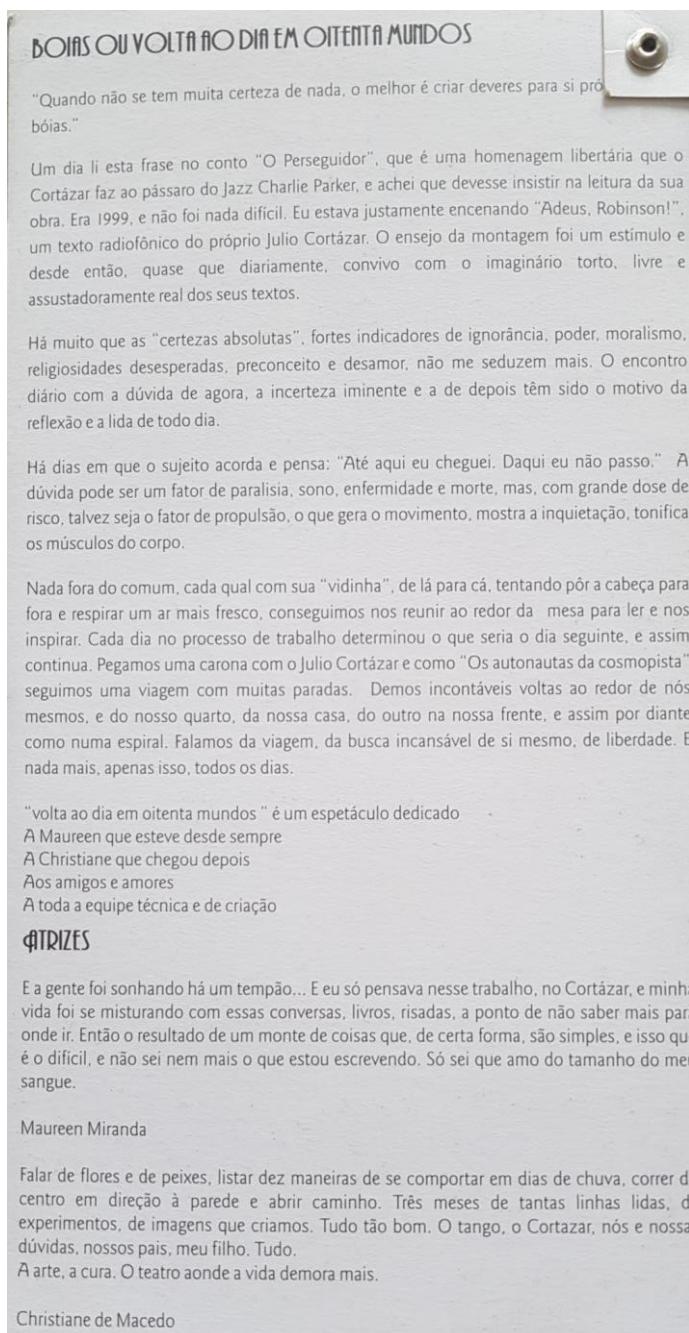
Página 4



Página 5



Página 6

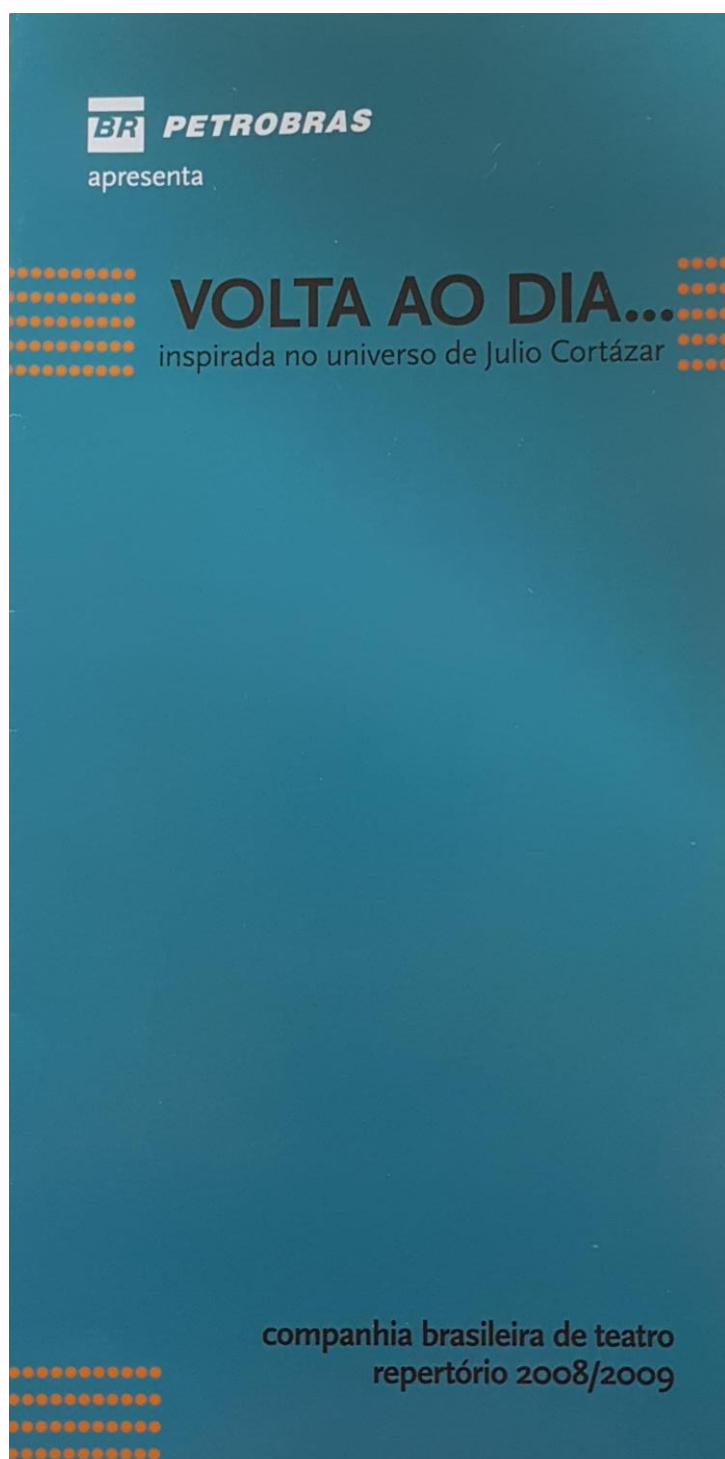


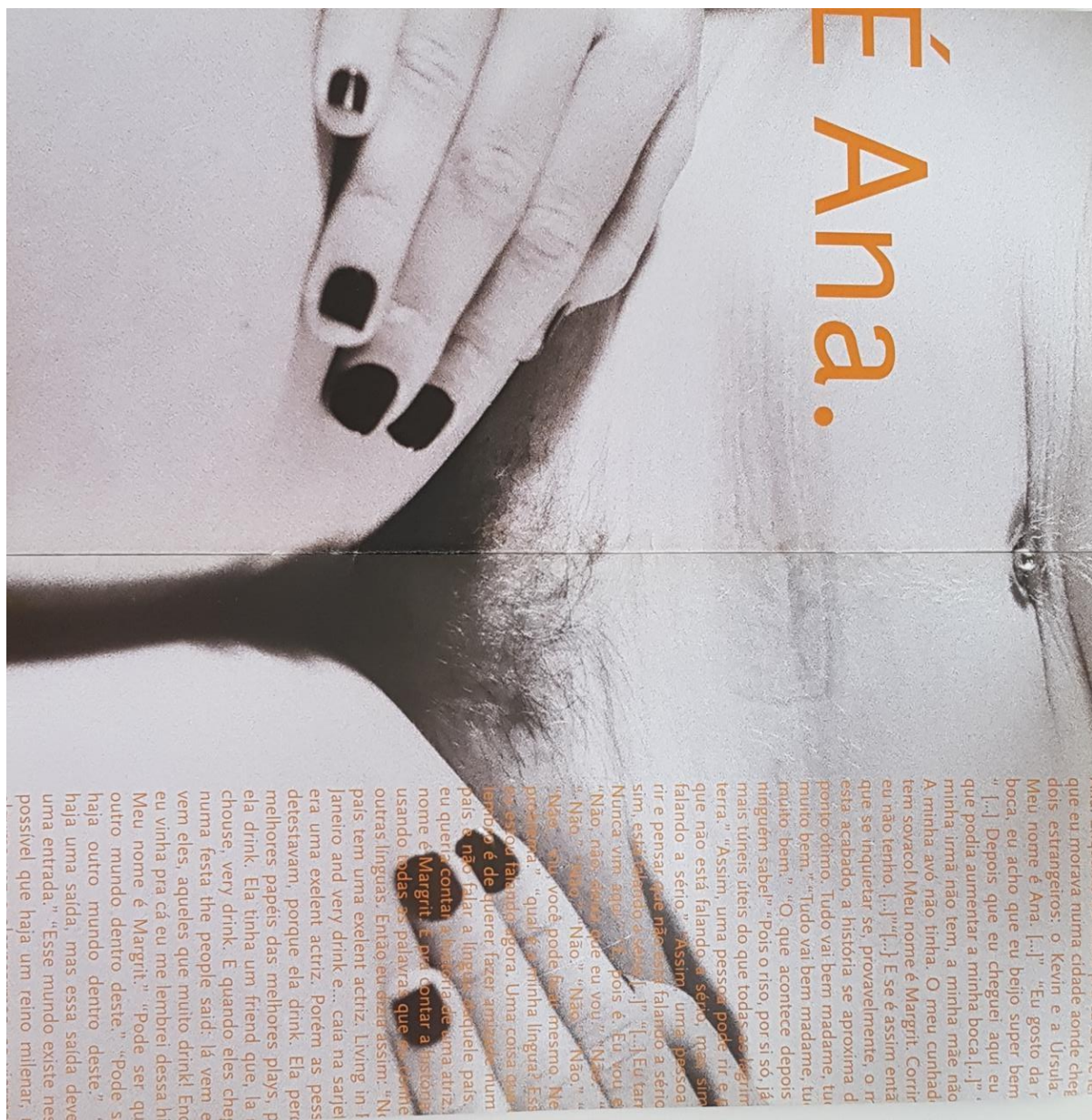
[illegible]



Volta ao dia... (2008)

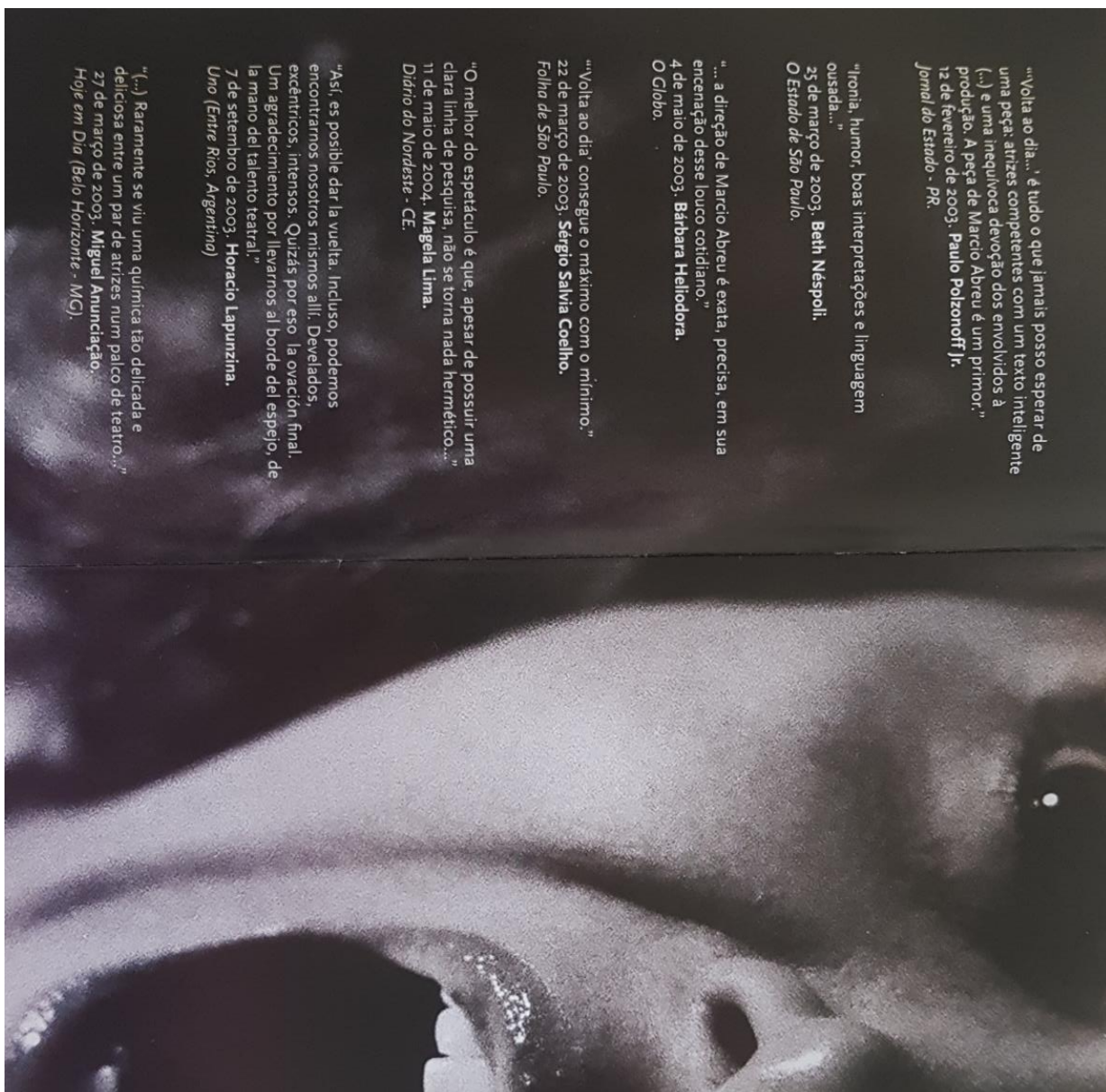
Capa





É Ana.

que eu morava numa cidade aonde cheg
dois estrangeiros: o Kevin e a Ursula.
Meu nome é Ana. [...] "Eu gosto da r
boca, eu acho que eu beijo super bem
" [...] Depois que eu cheguei aqui eu
que podia aumentar a minha boca [...]"
minha irmã não tem, a minha mãe não
A minha avó não tinha. O meu cunhad
tem sovaço! Meu nome é Margrit. Corri
eu não tenho. [...] [...] E se é assim entã
que se inquietar se, provavelmente, o r
esta acabado, a história se aproxima d
poio ótimo. Tudo vai bem madame, tã
muito bem. "O, que acontece depois
ninguém sabe!" "Pois o riso, por si só, já
mais túneis úteis do que todas as legiti
terra." "Assim, uma pessoa pode rir e f
que não está falando a sério, mas sim
falando a sério." "Assim, uma pessoa
rir e pensar que não está falando a sério
sim, está falando a sério." [...] "Eu fan
Nunca vim aqui." [...] "Pois é. Eu vou é
"Não, não, é isso que eu vou." "Não."
"Não." "Não." "Não." "Não." "Não."
"Não, não, você pode falar mesmo. Né
presença." "Qual é a minha língua? Ess
me estou falando agora. Uma coisa que
tempo é de querer fazer amizade num
país e não falar a língua daquele país.
eu queria contar a história de uma atriz,
nome é Margrit. E pra contar a história
usando todas as palavras que eu conheço
outras línguas. Então eu gravo assim: "Ni
país tem uma exelent atriz. Living in l
lanceiro and very drink e... caia na sarjei
era uma exelent atriz. Porém as pess
detestavam, porque ela drink. Ela per
melhores papéis das melhores plays, p
ela drink. Ela tinha um friend que, la i
chouse, very drink. E quando eles cheg
numa festa the people said: lá vem e
vem eles, aqueles que muito drink! Ent
eu vinha pra cá eu me lembrei dessa hi
Meu nome é Margrit." "Pode ser que
outro mundo dentro deste." "Pode se
haja outro mundo dentro deste." "P
haja uma saída, mas essa saída deve
uma entrada." "Esse mundo existe nes
possível que haja um reino milenar. r



"Volta ao dia... é tudo o que jamais posso esperar de uma peça: atrezes competentes com um texto inteligente (...) e uma inequívoca devoção dos envolvidos à produção. A peça de Marcio Abreu é um primor." 12 de fevereiro de 2003, Paulo Polzonoff Jr. *Jornal do Estado* - PR.

"Ironia, humor, boas interpretações e linguagem ousada..." 25 de março de 2003, Beth Néspoli. *O Estado de São Paulo*.

"... a direção de Marcio Abreu é exata, precisa, em sua encenação desse louco cotidiano." 4 de maio de 2003, Bárbara Heliodora. *O Globo*.

"Volta ao dia" consegue o máximo com o mínimo." 22 de março de 2003, Sérgio Salvia Coelho. *Folha de São Paulo*.

"O melhor do espetáculo é que, apesar de possuir uma clara linha de pesquisa, não se torna nada herético..." 11 de maio de 2004, Magela Lima. *Diário do Nordeste* - CE.

"Así, es posible dar la vuelta. Incluso, podemos encontrarnos nosotros mismos allí. Develados, excéntricos, intensos. Quizás por eso la ovación final. Um agradecimiento por llevarnos al borde del espejo, de la mano del talento teatral." 7 de setembro de 2003, Horacio Lapunzina. *Uno* (Entre Ríos, Argentina)

"(...) Raramente se viu uma quintica tão delicada e deliciosa entre um par de atrezes num palco de teatro..." 27 de março de 2003, Miguel Anunciação. *Hoje em Dia* (Belo Horizonte - MG).





trajetória

ESTRÉIA

Abril de 2002. Estréia na Casa Vermelha em Curitiba-PR. Temporada de 2 meses.

TEMPORADAS

Agosto de 2002. Exibição do filme da peça e palestra sobre o processo de criação, promovida pela revista PsycheNavegante. Buenos Aires, Argentina.

Fevereiro de 2003. Participação na 1ª Mostra de Teatro da Fundação Cultural de Curitiba-PR.

Março de 2003. Participação no 12º Festival de Teatro de Curitiba-PR.

Maio de 2003. Temporada no Teatro SESC Copacabana. Rio de Janeiro-RJ.

Junho de 2003. Participação do 3º Teatro Em Cena. Universidade de Passo Fundo e SESC Rio Grande do Sul. Passo Fundo-RS.

Julho de 2003. Participação no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto-SP.

Agosto de 2003. Palestra sobre o processo de criação da peça no 10 Festival das Três Fronteiras dentro do Fórum de Dramaturgia. Puerto Yguazú, Argentina.

Setembro de 2003. Participação no III Festival Internacional de Otoño. Entre Rios, Argentina.

Novembro de 2003. Participação no Festival riocenacontemporanea. Teatro Glória, Rio de Janeiro-RJ.

Março de 2004. Temporada no Teatro da Aliança Francesa. São Paulo-SP.

Abril e Maio de 2004. Turnê nacional pelo projeto Palco Giratório – SESC Nacional. Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas, Santa Catarina e Distrito Federal.

Maio de 2004. Participação no FILO – Festival Internacional de Londrina-PR.

Agosto de 2004. Apresentações em Maringá e Paranaval, interior do Paraná. Projeto Palco Giratório - SESC Nacional.

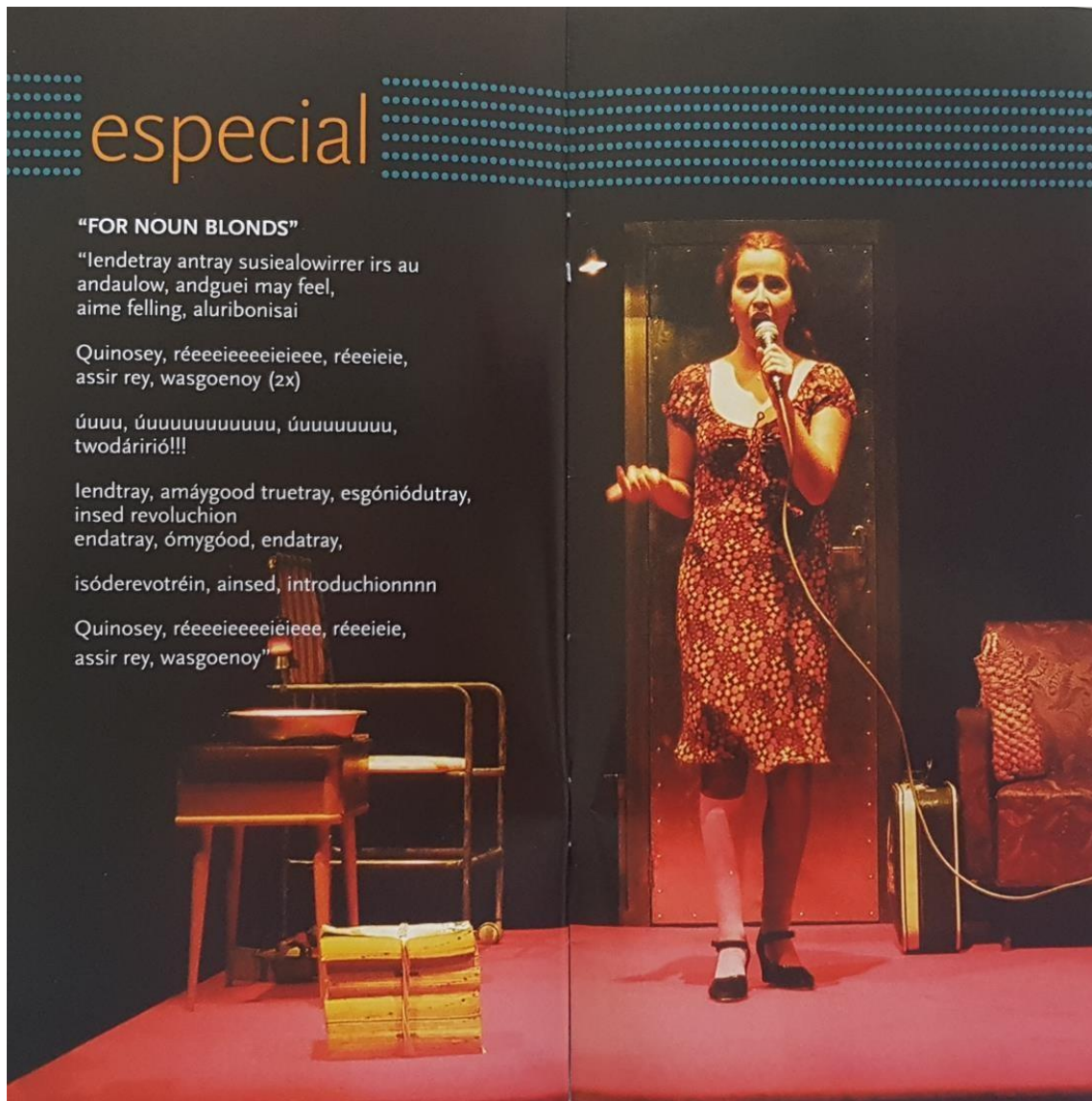
Agosto de 2006. Apresentação na Refinaria da Petrobrás. Araucária-PR

Março, Abril e Maio de 2008. SESI Viagem Teatral – apresentações em 12 cidades do interior do estado de São Paulo.

Abril de 2008. Apresentações no SESC São Carlos-SP.

Julho de 2008. Festival Internacional de Teatro Rua e Palco de Belo Horizonte-MG

Páginas 9 e 10





agradecimentos

SESC Nacional, SESC Rio de Janeiro, Teatro da Aliança Francesa de São Paulo, Festival de São José do Rio Preto, riocenacontemporanea, FIT-BH, Bia Radunsky, Valmir Santos, Fabio Ferreira, Jorge Vermelho, Sesi São Paulo, Rodrigo Bolzan, Erica Mithiko, Robert Amorim, Luís Melo, "menina Luisa", João de Macedo Mello, Faetusa e Rainha de Paus, Áurea e Estrela Leminski, Alice Ruiz, João Carlos Couto, Angela Inácio, Cidade Planos Arquitetura, Fundação Cultural de Curitiba, Centro Cultural Teatro Guaíra, equipe do Teatro José Maria Santos, equipe Petrobrás, equipe do Minc.

Agradecimentos especiais a Bia Reiner, Chris Gomes, nossas famílias e todos os artistas colaboradores da companhia em nossa trajetória.

patrocínio



incentivo



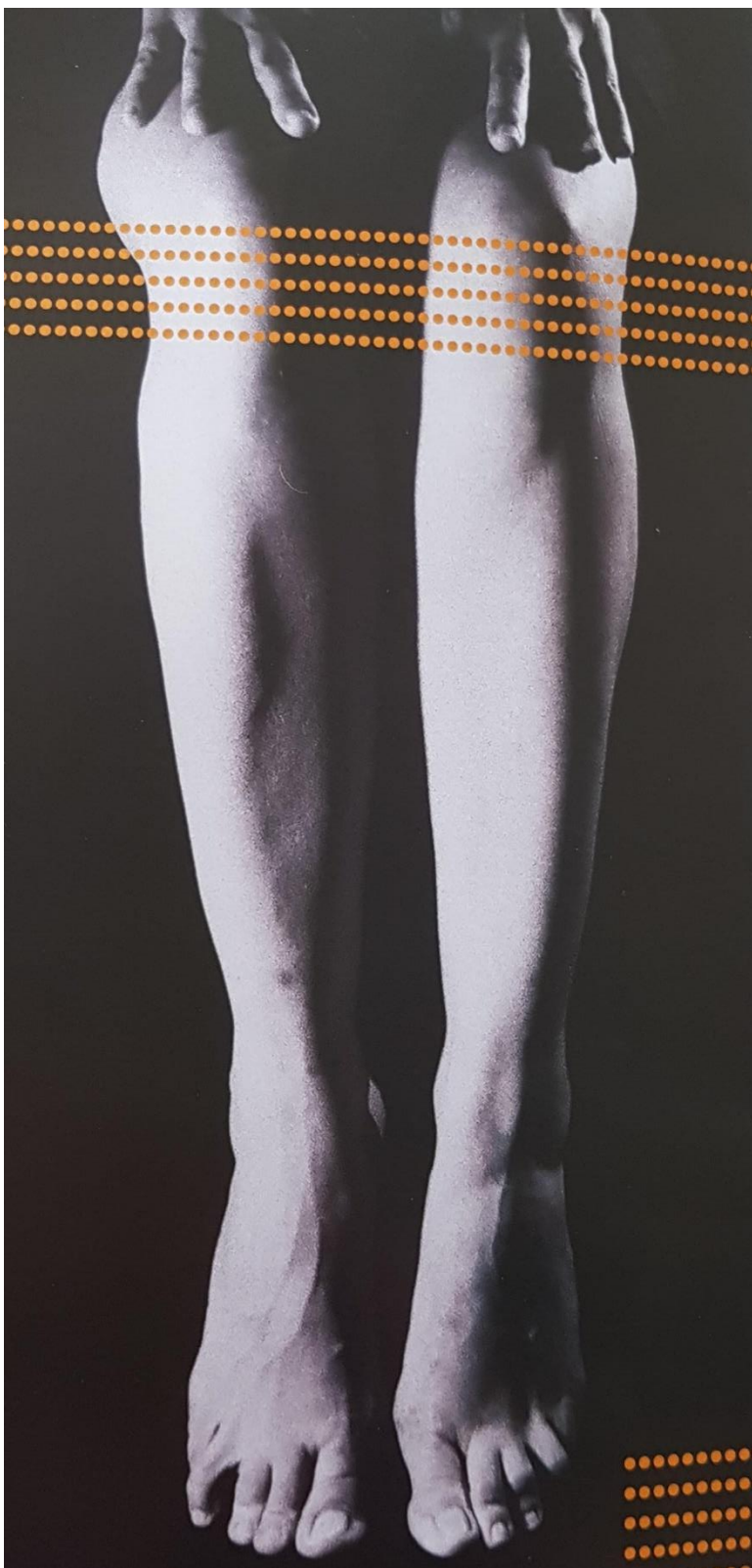
realização



apoio

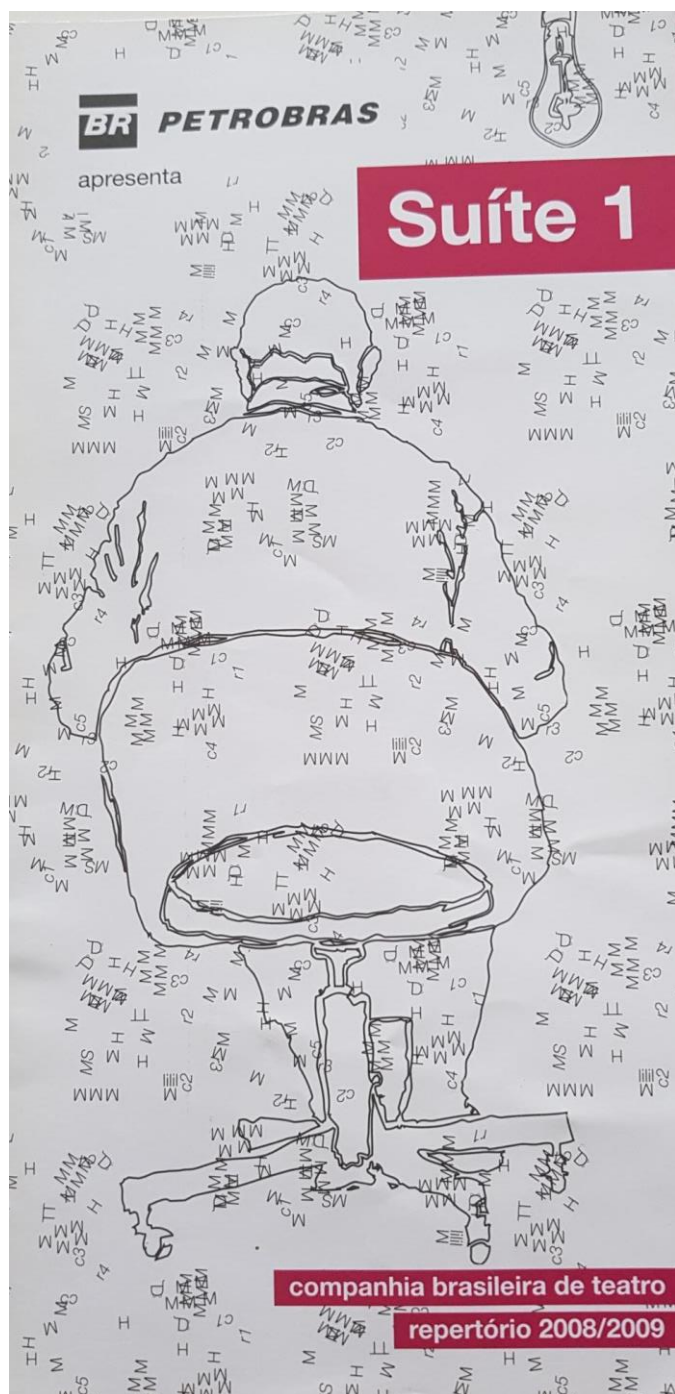


Página 13



Suíte 1 (2004)

Capa



Páginas 1 e 2

When I was young, younger than before
I never saw the truth hanging from the door
And now I'm older see it face to face
And now I'm older gotta get up clean the place

Nick Drake

inventário

No ano de 2003, em Buenos Aires, li pela primeira vez uma peça de Philippe Minyana: *Dramas Breves 1 e 2*. Uma versão em espanhol feita para a montagem do diretor argentino Daniel Veronese. Eu já tinha alguma informação sobre o autor através de Giovana Soar, amiga e parceira de trabalho que, anos antes, admiradora declarada do autor, havia traduzido para o português sua mítica peça *Inventários* e extratos de outros textos.

Imediatamente encontrei, em Minyana, relações diretas com a dramaturgia que eu havia desenvolvido em *Volta ao dia...*, uma criação de 2002, inspirada na obra de Julio Cortázar. Havia claramente um parentesco: recriação da fala cotidiana, frases curtas, musicalidade e ritmo precisos, a palavra como ação, dissolução das fronteiras entre forma e conteúdo, humor e lirismo, concretude. O caminho em direção a Minyana seria inevitável.

Começamos a pesquisar sua obra para uma possível montagem de *Dramas Breves*. No meio do caminho recebemos um convite para criar algo que pudesse ser apresentado durante a Semana da França, em Curitiba. Inicialmente faríamos apenas uma leitura, uma pequena forma ou uma performance. Na oportunidade, aproveitaríamos para experimentar o autor na prática. Escolheríamos um texto mais curto e que pudesse servir bem a uma primeira abordagem. Giovana nos apresenta, então, *Suíte 1*, uma pequena jóia teatral que dá origem a uma trilogia composta ainda por *Suíte 2* e *3*, ainda inéditas no Brasil.

A primeira leitura de *Suíte 1* em voz alta, com os atores, nos mostraria que o texto encontra o seu lugar fora do papel, e que é, por excelência, um texto de teatro. Concreto. Que pode revelar todos os seus aspectos na voz e no corpo do ator, na cena enfim. Minyana é legitimamente um dramaturgo, escreve para o teatro e tão somente para ele. As figuras, as vozes que ecoam seus textos, existem no momento da fala e morrem quando ela termina - evocação a Beckett, de quem Minyana é herdeiro direto. Palavra e ação confundem-se, forma e conteúdo diluem-se num só corpo expressivo, sonoro, repleto de humanidade.

Páginas 3 e 4

P.S.: *Suite 1* foi escrita em 2002 e teve sua estréia no mesmo ano na cidade de Angers na França. Em 2005, marcando a primeira montagem de um texto de Minyana no Brasil, estreamos *Suite 1* no Espaço SESC, em Copacabana, no Rio de Janeiro, depois de quatro ensaios abertos no final de 2004 em Curitiba. A tradução de Giovana Soar foi publicada em 2008, numa edição bilingüe, pela Imprensa Oficial de São Paulo e Consulado Geral da França, na coleção Palco Sur Scène. *Suite 1* integra o repertório da companhia brasileira de teatro.

P.S.1: Dedico esta peça a vivacidade dos atores e a sensibilidade da Giovana, que profetizou nosso encontro com Minyana.

Marcio Abreu

Paris, janeiro de 2009

philippe minyana

Um dos mais importantes autores de teatro contemporâneo, P. Minyana é francês e escreve para o teatro desde 1979. Desde então foi montado pelos mais renomados diretores e companhias, na França e no exterior. Seus mais de trinta textos já foram traduzidos para cerca de vinte idiomas. Além de teatro e ópera, ele escreve também peças radiofônicas, roteiros para cinema e telefilmes. Sua obra já foi tema de ensaios para livros e filmes.

Dentre seus textos mais montados podemos citar: *Inventaires*, *Chambres*, *Où va-tu Jérémie?*, *Drames Brefs (1 et 2)*, *Anne-Laure et Les fantômes*, *La Maison des Morts*.

Já foi autor associado ao *Théâtre Ouvert* de Paris e ao Teatro de Dijon Bourgogne/Centre Dramatique National. Em 2006 seu texto *La Maison des Morts* foi encenada por Robert Cantarella na Comédie Française (Vieux Colombiers). Uma curiosidade: escreve a mão, sem computador.

1ª impressões dos atores

- Mau → encontro depois de 1 tempo parecem parentes
- Cris → se encontraram p/ falar de algo que aconteceu
- Rani → elas tiveram tempo de visita - lá. 1ª vez que eles se recontaram depois do fato
- Gio → coisa de pai-mos
- Rani → elas parecem íntimas amigos de infância.
- Nadjia → encontro de família. Velório de filha. dia seguinte do natal.
- Rani → imagem de casa numa nuage.

começo??

- a 1ª rebreca é péssima.
- Tansa antes do helito Cris
- Rani n' vira
- Maura vs parecem dizer que aconteceu
- Gio na frente da chris n' !!
- fazer + coisas na música de transição

R1 Cris menos

- 5 segundos carro
- Nadjia n' bater pé no chão
- ele está super contente começa p/ a cena
- Gio na frente do micro !!

Páginas 5 e 6

ficha técnica	trajetória
<p>elenco: ranieri gonzalez // christiane de macedo // chiris gomes giovana soar // nadja naira // thais tedesco</p> <p>texto: philippe minyana</p> <p>tradução: giovana soar</p> <p>direção geral: marcio abreu</p> <p>iluminação: nadja naira</p> <p>figurino: maureen miranda</p> <p>cenário e trilha sonora selecionada: marcio abreu</p> <p>cenotécnico: sérgio richter</p> <p>fotografia do programa: gustavo gelmini</p> <p>direção de produção: giovana soar</p> <p>produção executiva: cássia damasceno</p> <p>administração: lica capovilla</p> <p>serviços gerais: maria machado da silva</p> <p>estagiária de produção: teca passarella</p> <p>assessoria de imprensa: f c comunicação</p> <p>fotografia: elenize dezgeniski</p> <p>registro em vídeo: marlon de toledo</p> <p>projeto gráfico: maria andrade</p> <p>produção e realização: companhia brasileira de teatro</p>	<p>#setembro de 2004 ensaios abertos do espetáculo no Clube Curitibano e no Teatro Paiol de Curitiba.</p> <p>#fevereiro de 2005 temporada no Espaço Sesc, Sesc Copacabana do Rio de Janeiro.</p> <p>#de março a maio de 2005 participa da Viagem Teatral Sesi SP 2005, cumprindo apresentações nas cidades do interior de São Paulo de: Santo André, Santos, Mauá, Sorocaba, Osasco, Araraquara, Rio Claro, Birigui, Franca e Marília.</p> <p>#março de 2005 participa do Festival de Teatro de Curitiba, dentro da Coletiva de Teatro do Fringe.</p> <p>#maio de 2005 apresentação dentro do programa Teatro para o Povo, do Centro Cultural Teatro Guaíra, em Curitiba.</p> <p>#julho de 2005 participa do Festival Internacional de São José do Rio Preto, São Paulo.</p> <p>#agosto de 2005 participa do Festival da Unipar de Umuarama, Paraná.</p> <p>#janeiro de 2006 temporadas no SESC Santana e no Instituto Cultural Capobianco – Teatro da Memória, na cidade de São Paulo.</p> <p>#fevereiro de 2007 temporada no Teatro da Caixa, Curitiba – PR.</p> <p>#maio de 2007 participa do ACTO I, encontro de teatro, com o Grupo Espanca! (MG) e o Grupo XIX de Teatro (SP), em Belo Horizonte –MG.</p> <p>#janeiro de 2009 temporada na Caixa Cultural Rio de Janeiro, Espaço Arena.</p> <p>#fevereiro de 2009 temporada na Caixa Cultural Brasília.</p>

Páginas 7 e 8

críticas

"... a direção é sensível aos volteios do texto, em montagem que provoca com suavidade, instiga com discrição e brinca com rigor..."

24 de fevereiro de 2005. Macksen Luiz. Jornal do Brasil.

"... a montagem de Marcio Abreu exibe uma dinâmica simples e eficiente, sendo muito boas as performances de todos os membros da companhia brasileira de teatro."

24 de fevereiro de 2005. Lionel Fischer. Tribuna da Imprensa-RJ.

"... regida com mão firme e sensível de Marcio Abreu – um elenco afinado ... compartilha um espetáculo inteligente e sutil."

23 de março de 2005. Sérgio Salvia Coelho. Folha de São Paulo.

"... texto bem calibrado, direção precisa e sensível de Marcio Abreu, com a cumplicidade de um grande elenco, já deu provas de atingir qualquer tipo de público..."

28 de Março de 2005. Sérgio Salvia Coelho. Folha de São Paulo.

companhia brasileira de teatro

Foi criada em 1999 com a reunião de um núcleo de profissionais dispostos a trabalhar na criação de espetáculos, processos, e a pensar o teatro a cada projeto realizado - um espaço para a pesquisa, a criação e a produção. Principais trabalhos da companhia: *Volta ao dia...* (direção e texto final de Marcio Abreu, a partir da obra de Julio Cortázar, Curitiba, 2002). *O Empresário* (ópera de Mozart, adaptação e direção de Marcio Abreu e Beto Lanza, Rio de Janeiro, 2004), *Suite 1* (texto de Philippe Minyana e direção de Marcio Abreu, Rio de Janeiro, 2005), *Apenas o fim do mundo* (texto de Jean-Luc Lagarce e direção de Marcio Abreu, Curitiba, 2006) e *O que eu gostaria de dizer* (direção Marcio Abreu e Dramaturgia em colaboração com os atores, Rio de Janeiro, 2008).



Contraception

[illegible]

Contracapa (detalhe)

pequena pausa.

- M₅** Era o lugar ideal para dormir
- H** É ideal
- M₁** Você pode falar do seu? – enfim do seu –
- H** Eu não tenho muita vontade de falar disso – mas podemos falar
- M₁** Mesmo porque você não tinha instalado um alarme
- M₂** Você foi atacado
- H** Eu não gosto de alarmes

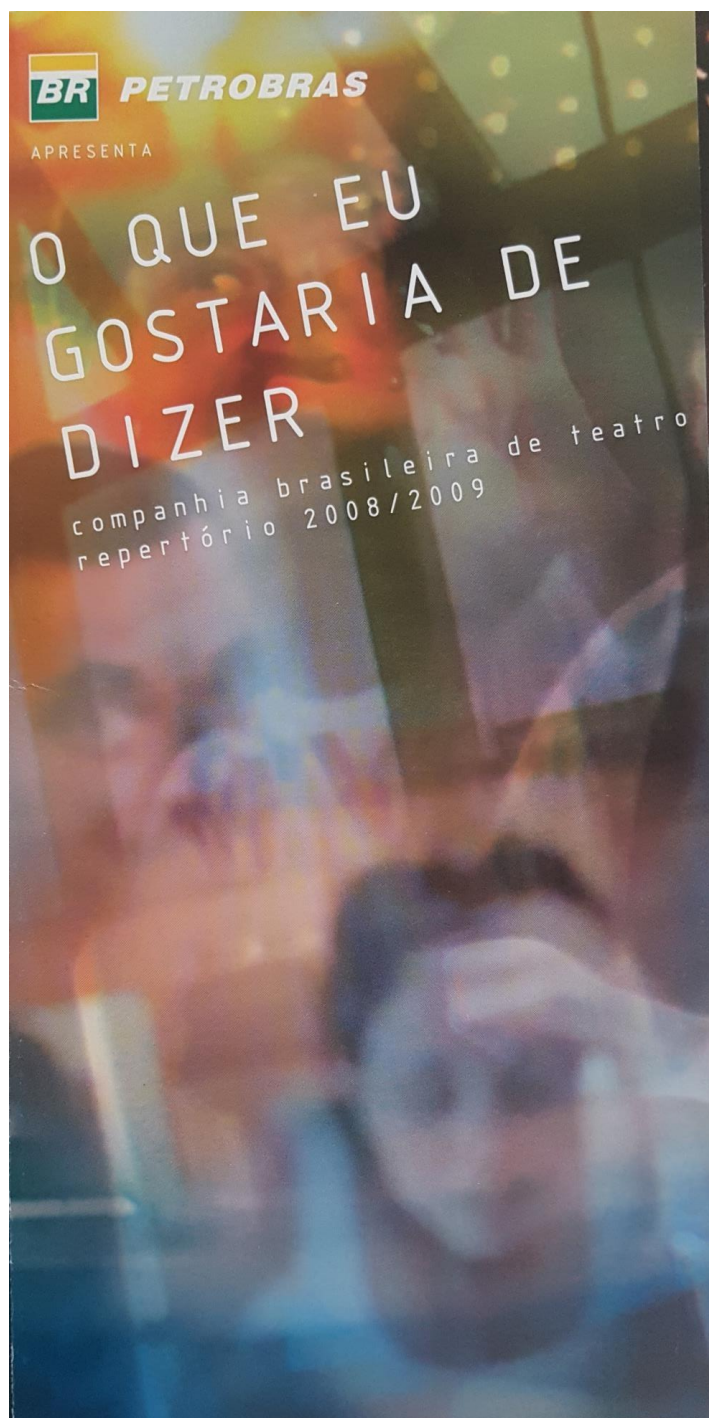
(...)

pausa. troca de sorrisos.

- M₂** Você foi atacado – Você foi atacado?
- M₁** Seu hálito me veio em cheio na cara
- M₅** Era o lugar ideal para dormir
- M₄** Na beira do – ideal
- M₁** Seu hálito me veio em cheio na cara
- M₄** O que eu não consigo entender – o que eu não consigo entender é como se pode dormir – é como se pode dormir tanto –
- M₂** Quando você diz que você dormia o tempo todo isso não quer dizer que você dormia o tempo todo – isso não quer dizer que você dormia o tempo todo
- M₄** Mas já que ele esta dizendo que dormia o tempo todo – já que ele esta dizendo que dormia o tempo todo
- M₂** Você dormia o tempo todo

O que eu gostaria de dizer (2008)

Capa





GONÇALO TAVARES

Apontado por nomes como José Saramago como um dos grandes autores de sua geração, **Gonçalo M. Tavares** é um grande destaque da poesia e prosa portuguesa. Nascido em Angola, em 1970, recebeu os maiores prêmios da literatura daquele país. Possui mais de 20 livros publicados, traduzidos em 16 países. Entre suas obras: Livro da dança (2001) **O homem ou é tonto ou é mulher** (publicado no Brasil em 2005 pela Casa da Palavra), os romances Klaus Klump (2003), A Máquina de Joseph Walsler (2004), Jerusalém (2005).

curitiba, de 17 a 26 de maio de 2009
teatro José Maria Santos

"Não há melhor lugar para estar
do que estar contente"
Esta é uma grande verdade.
Não há melhor lugar para estar do
que estar contente".

Gonçalo M. Tavares em
**O homem ou é tonto ou
é mulher**

companhiabrasileira.art.br
contato@companhiabrasileira.art.br

rua José Bonifácio, 135
largo da ordem
41.3223-7996
80020-130 - curitiba-pr



GONÇALO TAVARES

Apostado por nomes como José Saramago como um dos grandes autores de sua geração, Gonçalo M. Tavares é um grande destaque da poesia e prosa portuguesa. Nascido em Angola, em 1970, recebeu os maiores prémios da literatura daquele país. Possui mais de 20 livros publicados, traduzidos em 16 países. Entre suas obras: Livro da dança (2001) O homem ou é tonto ou é mulher (publicado no Brasil em 2005 pela Casa da Palavra), os romances Klaus Klump (2003), A Máquina de Joseph Walsert (2004), Jerusalem (2005).

FICHA TÉCNICA

ELenco Luis Melo
Bianca Ramoneda
Márcio Vito

DIREÇÃO Márcio Abreu
DRAMATURGIA Bianca Ramoneda, Luis Melo, Márcio Abreu, Márcio Vito

PREPARAÇÃO DE ATORES Rossella Terranova

DIREÇÃO MUSICAL Pedro Luis
TRILHA SONORA Pedro Luis e Antonio Sarawa
TRILHA DE SOM Wagner Correa

OPERAÇÃO DE SOM Nadja Naira

ILUMINAÇÃO E OPERAÇÃO DE LUZ Nadja Naira

CENÁRIO E FIGURINOS Fernando Marés
ESCULTURAS CENOGRAFICAS Claudio Alvarez
CENOTECNICO Sergio Richter

ASSESSORIA DE IMPRENSA F C comunicação

PROJETO GRÁFICO Maria Andrade
ADMINISTRAÇÃO Lica Capovilla
SERVIÇOS GERAIS Maria Machado da Silva
FOTOGRAFIA Elenize Dezeniski
REGISTRO EM VIDEO Marlon de Toledo

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Giovana Soar

PRODUÇÃO EXECUTIVA Cássia Damasceno

ESTAGIARIA DE PRODUÇÃO Teca Passarella

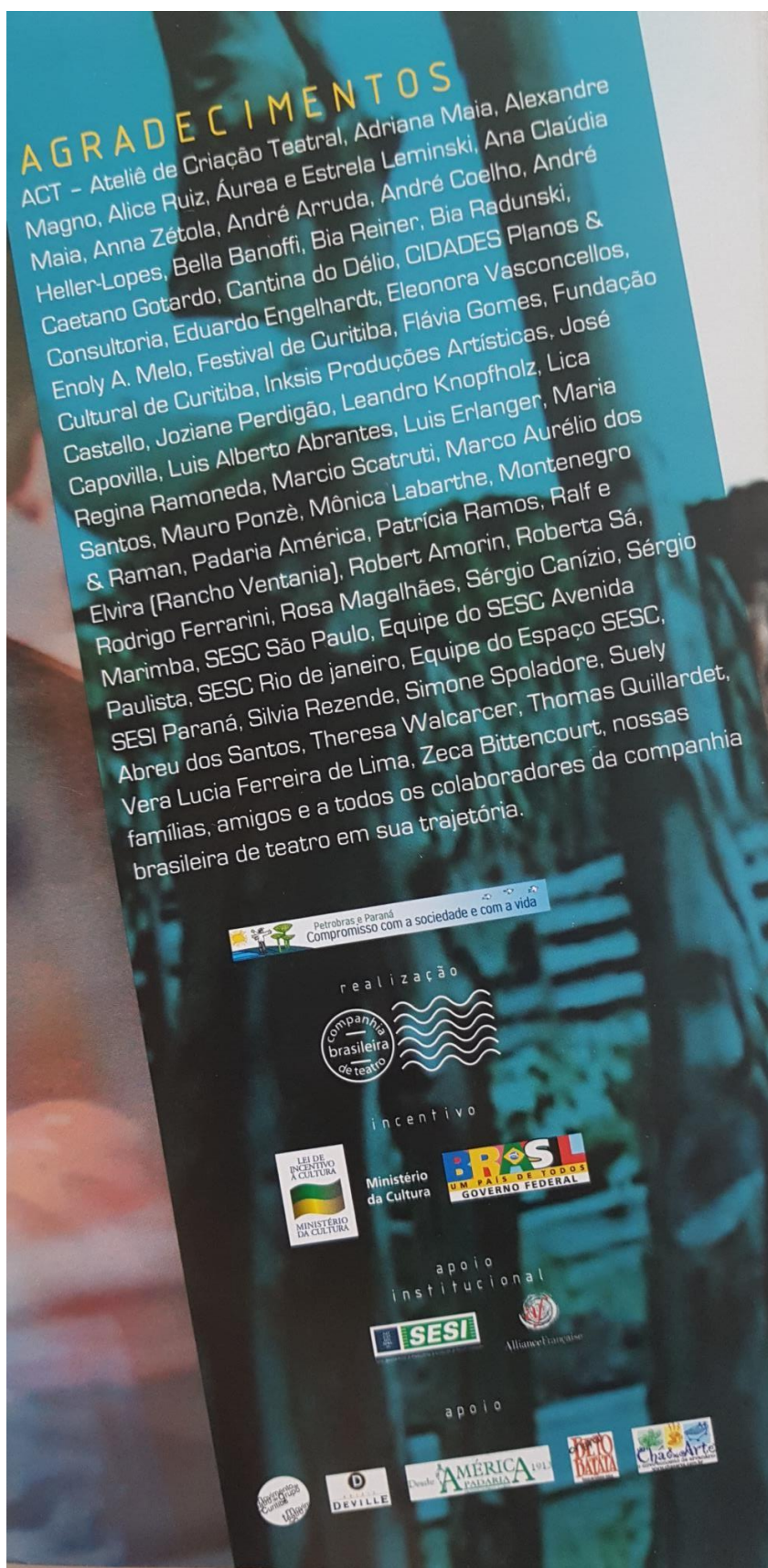
COPRODUÇÃO companhia brasileira de teatro,
Bianca Ramoneda, Luis Melo e Márcio Vito

criação e REALIZAÇÃO
companhia brasileira de teatro

"O que faz nossa raridade é a mesma coisa
que nos fragiliza. Nosso ponto forte é o
exato centro de nossa fraqueza."

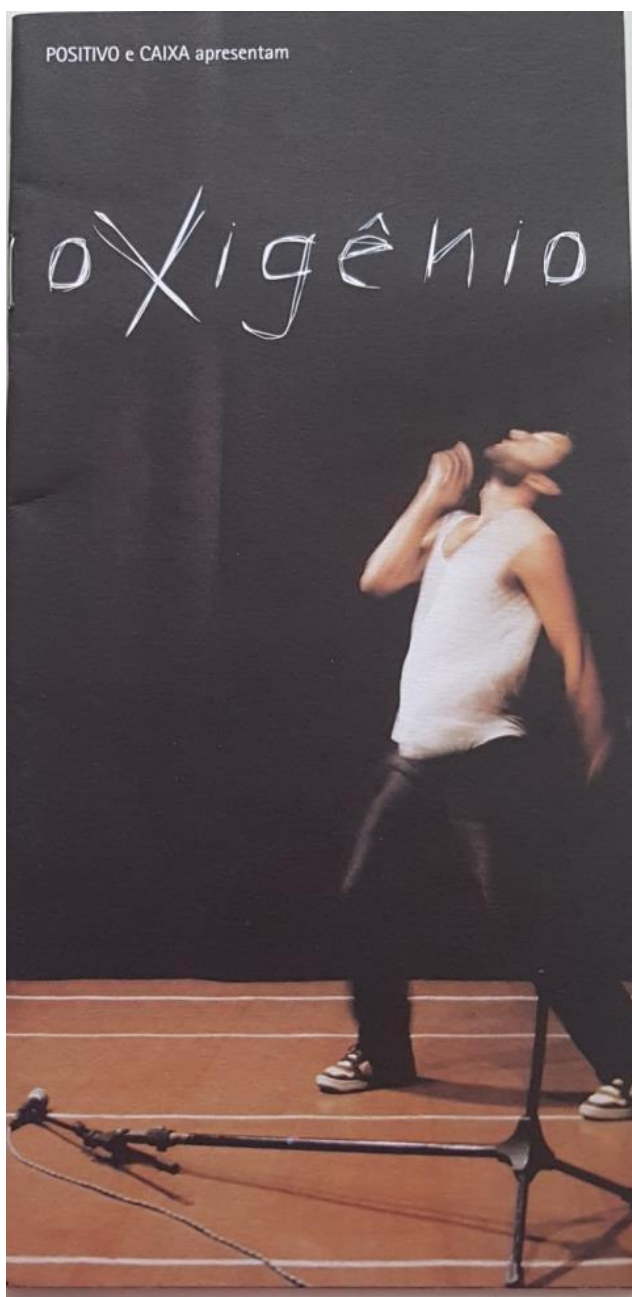
Jean-Claude Carrière in
Fragilidade

Contracapa

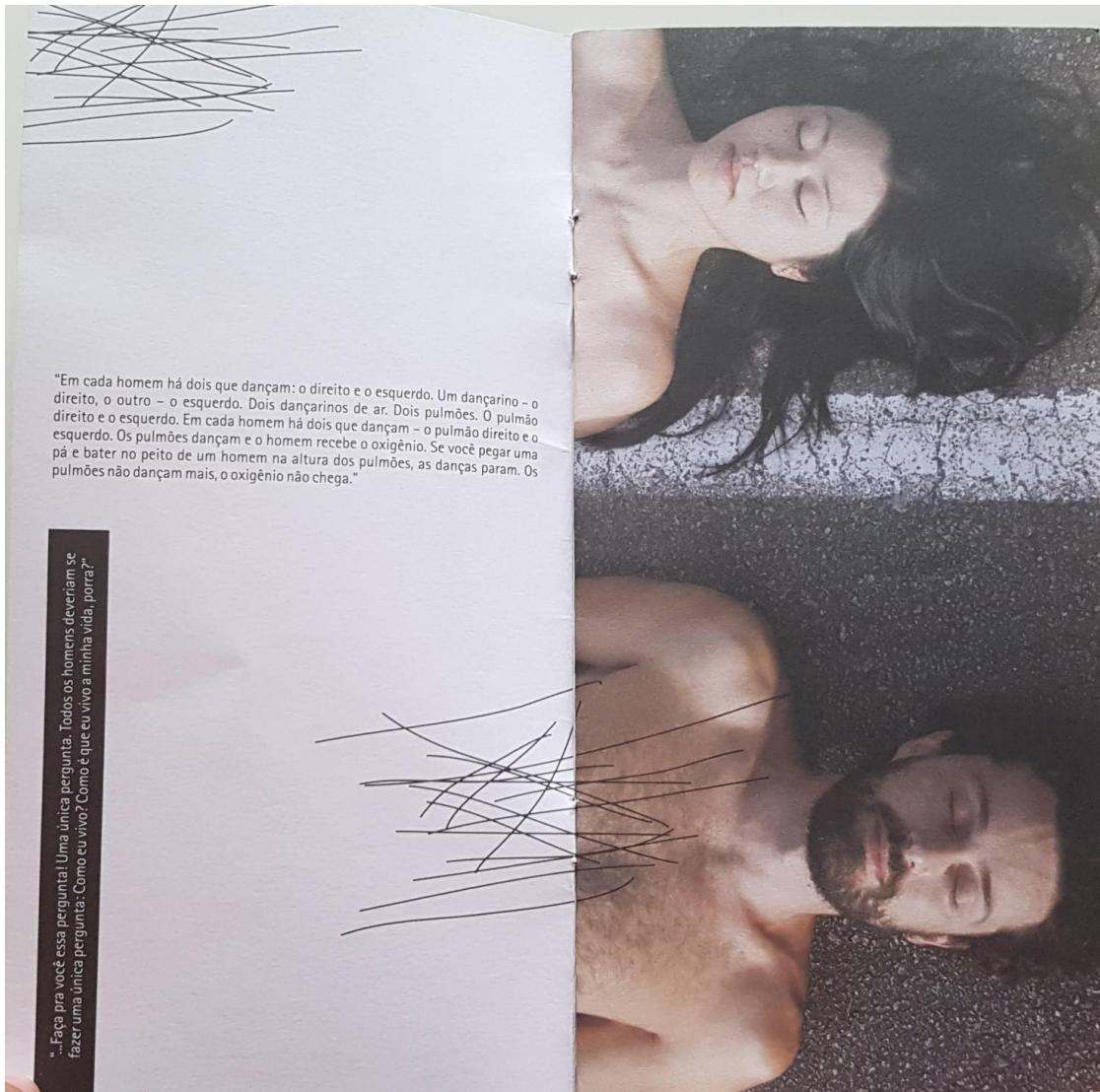


Oxigênio (2010)

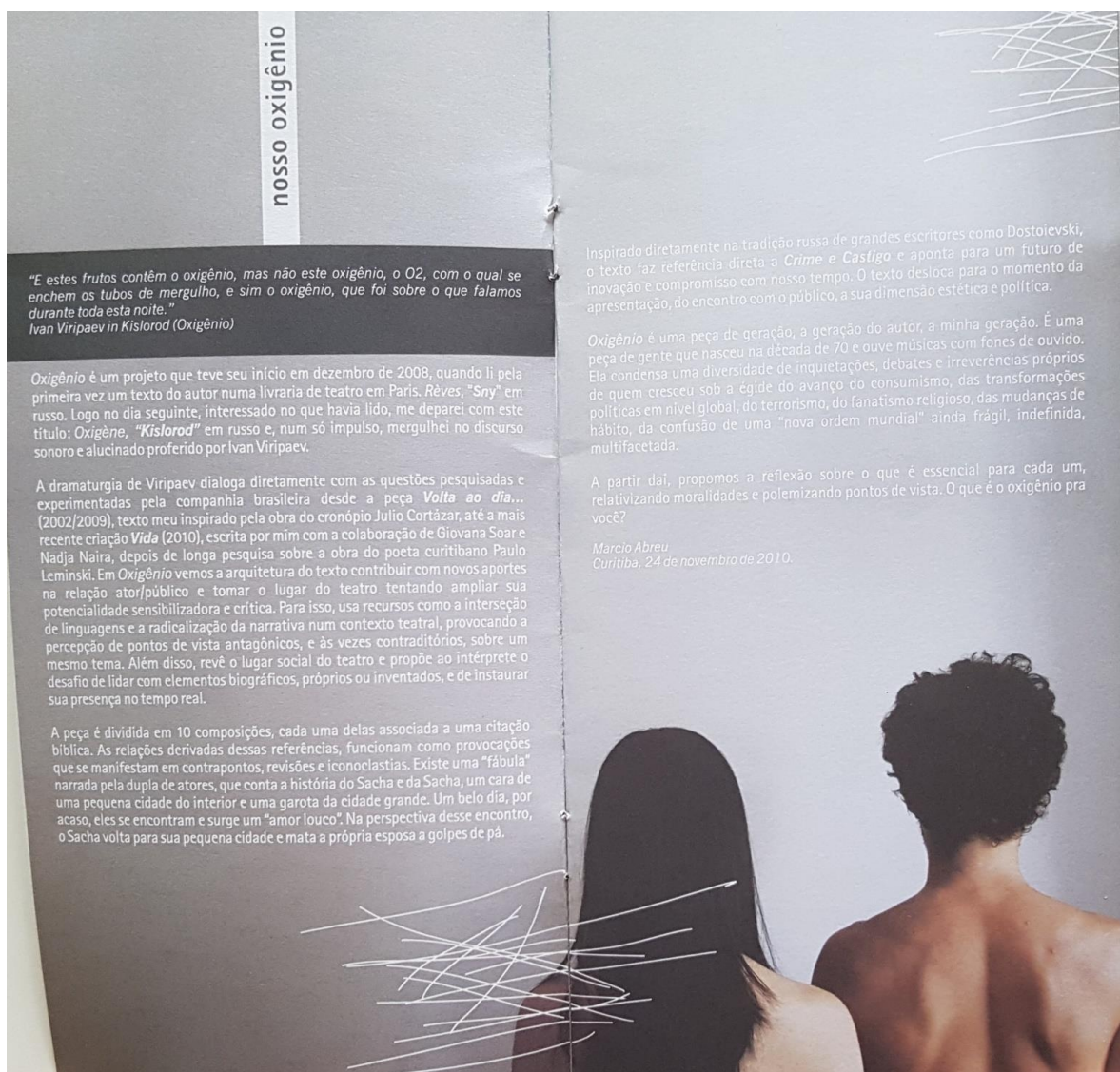
Capa



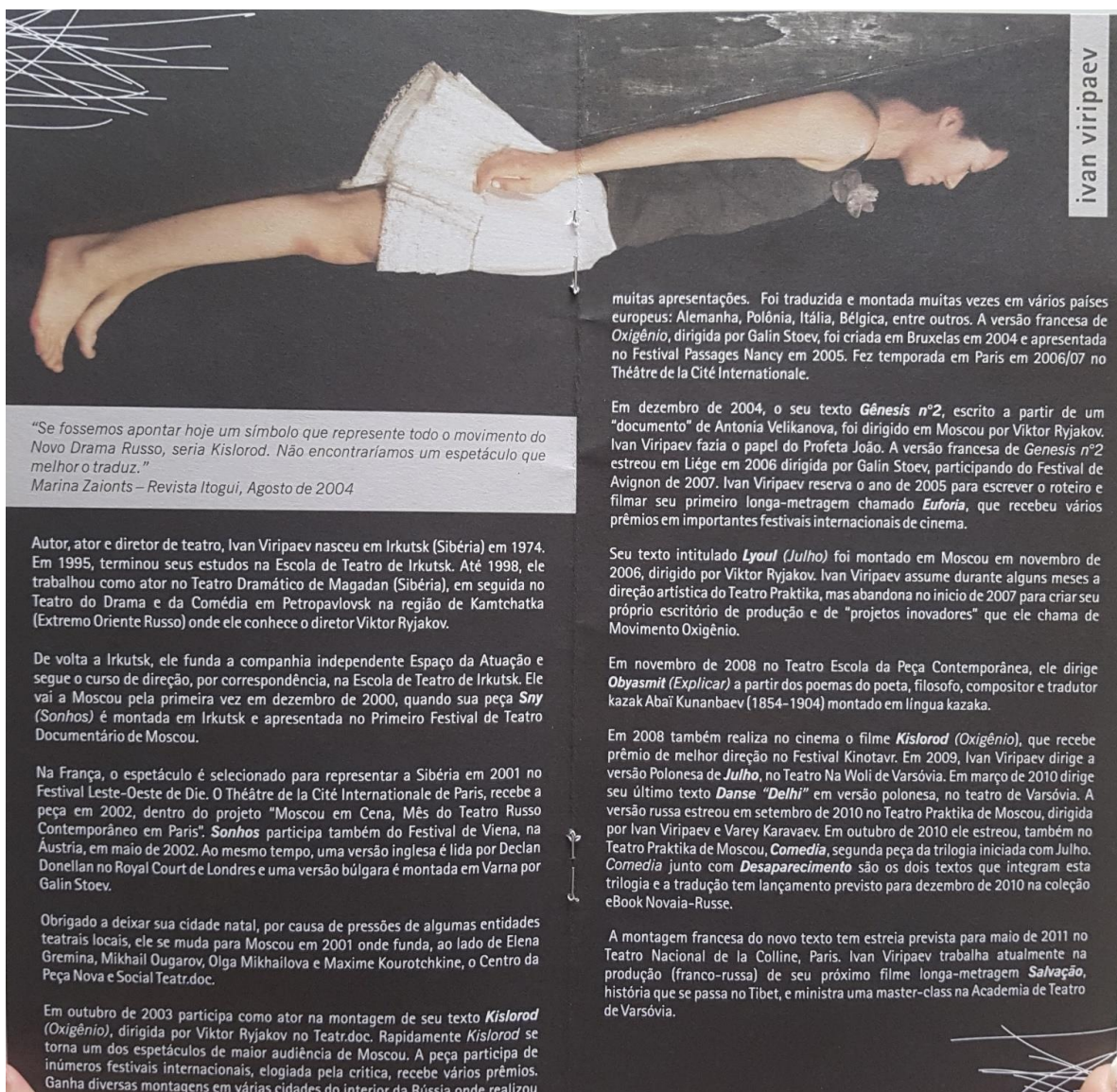
Páginas 1 e 2



Páginas 3 e 4



Páginas 5 e 6



"Se fossemos apontar hoje um símbolo que represente todo o movimento do Novo Drama Russo, seria *Kislod*. Não encontraríamos um espetáculo que melhor o traduz."

Marina Zaionts – Revista Itogui, Agosto de 2004

Autor, ator e diretor de teatro, Ivan Viripaev nasceu em Irkutsk (Sibéria) em 1974. Em 1995, terminou seus estudos na Escola de Teatro de Irkutsk. Até 1998, ele trabalhou como ator no Teatro Dramático de Magadan (Sibéria), em seguida no Teatro do Drama e da Comédia em Petropavlovsk na região de Kamchatka (Extremo Oriente Russo) onde ele conhece o diretor Viktor Ryjakov.

De volta a Irkutsk, ele funda a companhia independente Espaço da Atuação e segue o curso de direção, por correspondência, na Escola de Teatro de Irkutsk. Ele vai a Moscou pela primeira vez em dezembro de 2000, quando sua peça *Sny* (*Sonhos*) é montada em Irkutsk e apresentada no Primeiro Festival de Teatro Documentário de Moscou.

Na França, o espetáculo é selecionado para representar a Sibéria em 2001 no Festival Leste-Oeste de Die. O Théâtre de la Cité Internationale de Paris, recebe a peça em 2002, dentro do projeto "Moscou em Cena, Mês do Teatro Russo Contemporâneo em Paris". *Sonhos* participa também do Festival de Viena, na Áustria, em maio de 2002. Ao mesmo tempo, uma versão inglesa é lida por Declan Donellan no Royal Court de Londres e uma versão búlgara é montada em Varna por Galin Stoev.

Obrigado a deixar sua cidade natal, por causa de pressões de algumas entidades teatrais locais, ele se muda para Moscou em 2001 onde funda, ao lado de Elena Gremina, Mikhail Ougarov, Olga Mikhailova e Maxime Kouratchkine, o Centro da Peça Nova e Social Teatr.doc.

Em outubro de 2003 participa como ator na montagem de seu texto *Kislod* (*Oxigênio*), dirigida por Viktor Ryjakov no Teatr.doc. Rapidamente *Kislod* se torna um dos espetáculos de maior audiência de Moscou. A peça participa de inúmeros festivais internacionais, elogiada pela crítica, recebe vários prêmios. Ganha diversas montagens em várias cidades do interior da Rússia onde realizou

muitas apresentações. Foi traduzida e montada muitas vezes em vários países europeus: Alemanha, Polônia, Itália, Bélgica, entre outros. A versão francesa de *Oxigênio*, dirigida por Galin Stoev, foi criada em Bruxelas em 2004 e apresentada no Festival Passages Nancy em 2005. Fez temporada em Paris em 2006/07 no Théâtre de la Cité Internationale.

Em dezembro de 2004, o seu texto *Gênesis n°2*, escrito a partir de um "documento" de Antonia Velikanova, foi dirigido em Moscou por Viktor Ryjakov. Ivan Viripaev fazia o papel do Profeta João. A versão francesa de *Gênesis n°2* estreou em Liège em 2006 dirigida por Galin Stoev, participando do Festival de Avignon de 2007. Ivan Viripaev reserva o ano de 2005 para escrever o roteiro e filmar seu primeiro longa-metragem chamado *Euforia*, que recebeu vários prêmios em importantes festivais internacionais de cinema.

Seu texto intitulado *Lyoul* (*Julho*) foi montado em Moscou em novembro de 2006, dirigido por Viktor Ryjakov. Ivan Viripaev assume durante alguns meses a direção artística do Teatro Praktika, mas abandona no início de 2007 para criar seu próprio escritório de produção e de "projetos inovadores" que ele chama de Movimento Oxigênio.

Em novembro de 2008 no Teatro Escola da Peça Contemporânea, ele dirige *Obyasmit* (*Explicar*) a partir dos poemas do poeta, filósofo, compositor e tradutor kazak Abai Kunanbaev (1854–1904) montado em língua kazaka.

Em 2008 também realiza no cinema o filme *Kislod* (*Oxigênio*), que recebe prêmio de melhor direção no Festival Kinotavr. Em 2009, Ivan Viripaev dirige a versão Polonesa de *Julho*, no Teatro Na Woli de Varsóvia. Em março de 2010 dirige seu último texto *Danse "Delhi"* em versão polonesa, no teatro de Varsóvia. A versão russa estreou em setembro de 2010 no Teatro Praktika de Moscou, dirigida por Ivan Viripaev e Valey Karavaev. Em outubro de 2010 ele estreou, também no Teatro Praktika de Moscou, *Comedia*, segunda peça da trilogia iniciada com *Julho*. *Comedia* junto com *Desaparecimento* são os dois textos que integram esta trilogia e a tradução tem lançamento previsto para dezembro de 2010 na coleção eBook Novaia-Russe.

A montagem francesa do novo texto tem estreia prevista para maio de 2011 no Teatro Nacional de la Colline, Paris. Ivan Viripaev trabalha atualmente na produção (franco-russa) de seu próximo filme longa-metragem *Salvação*, história que se passa no Tibet, e ministra uma master-class na Academia de Teatro de Varsóvia.

Páginas 7 e 8



companhia brasileira de teatro

Foi criada em 2000 com a reunião de um núcleo de profissionais dispostos a trabalhar na criação de espetáculos, processos e a pensar o teatro a cada projeto realizado - um espaço para a pesquisa, a criação e a produção.

Principais trabalhos da companhia: *Volta ao dia...* (direção e texto final de Marcio Abreu, a partir da obra de Julio Cortázar, Curitiba, 2002). *O Empresário* (ópera de Mozart, adaptação e direção de Marcio Abreu e Beto Lanza, Rio de Janeiro, 2004). *Suíte 1* (texto de Philippe Minyana, tradução Giovana Soar e direção de Marcio Abreu, Rio de Janeiro, 2005). *Apenas o fim do mundo* (texto de Jean-Luc Lagarce, tradução de Giovana Soar e direção de Marcio Abreu, Curitiba, 2006). *O que eu gostaria de dizer* (direção de Marcio Abreu e Dramaturgia em colaboração com os atores, Rio de Janeiro, 2008). *A Viagem* (direção de Giovana Soar e Nadja Naira, Curitiba, 2009). *Descartes com Lentes* (de Paulo Leminski, direção de Marcio Abreu, Curitiba, 2009). *Distracts, Nous Vaincrons* (intercâmbio entre a companhia brasileira de teatro e Compagnie Jackart/Mugiscué, Théâtre de La Maison de la Poésie, Paris, 2010). *Meu Nome* (criação e dramaturgia Marcio Abreu, Giovana Soar, Nadja Naira, em parceria com o projeto ArteAção da Casa da Ribeira de Natal/RN). *VIDA* (texto e direção Marcio Abreu, a partir da obra de Paulo Leminski, Curitiba, 2010). O espetáculo *VIDA* recebeu o Prêmio Bravo! Bradesco Prime de Cultura 2010, de Melhor espetáculo do ano. Recebeu ainda em 2010, cinco indicações ao Troféu Gralha Azul - Prêmio Governador do Estado do Paraná, incluindo Melhor espetáculo, texto e direção.

"... E assim, para termos o direito de viver nesta terra, devemos aprender a respirar este ar, ter dinheiro pra comprar este ar e, de maneira alguma, ficar viciado em oxigênio, porque se você se viciar em oxigênio, então, nem o dinheiro, nem os remédios, nem mesmo a morte vão satisfazer a sede de beleza e de liberdade que você vai ter."

Próximos Projetos:

Projeto Rumos - Itaú Cultural/SP. Projeto de intercâmbio com o grupo Espanca! de Belo Horizonte. (de novembro 2010 a agosto 2011).

Isso te interessa? a partir do texto "Bon, Saint Cloud" de Noëlle Renaude. (Setembro 2011, Teatro Novelas Curitiba/PR).

Criação de texto inédito a partir do título *Sobre o dia em que eu nasci*. (Curitiba/PR).

Páginas 9 e 10

ficha técnica oxigênio

Texto Ivan Viripaev
Direção Marcio Abreu

Elenco Patrícia Kamis e Rodrigo Bolzan

Músicos Gabriel Schwartz e Vadeco

Pesquisa Dramatúrgica Marcio Abreu, Giovana Soar e Nadja Naira
Tradução Irina Starostina e Giovana Soar
Adaptação Marcio Abreu, Patricia Kamis e Rodrigo Bolzan

Trilha Sonora Original Gabriel Schwartz
Iluminação Nadja Naira
Cenário Fernando Marés
Figurino Ranieri Gonzalez
Design Gráfico Adriana Alegria
Fotografia Elenize Dezgeniski
Assessoria de Imprensa F C comunicação
Cenotécnico Sérgio Richter
Som Chico Santarosa
Assistente de iluminação Henrique Linhares
Serviços Gerais Maria Machado da Silva

Administração Lica Capovilla
Direção de Produção Giovana Soar
Produção Executiva Cássia Damasceno e Lica Capovilla
Criação e Realização companhia brasileira de teatro

Agradecimentos especiais
Cristina Roorda, Taco Roorda e Tania Araújo.

Agradecimentos
Alexandre Magno, Andrew Knoll, Antônio Saraiva, Bia Reiner, Caixa Cultural RJ, Carlos Lorenzen, Cidade Planos, Cristina Flores, Companhia do Latão, Erica Mityko, família Kaminagakura, Flora Camargo Kountouriotis, Francisco Marciano, Gabriel Braga Nunes, Gentil Paris, Gilles Morel, Jaqueline Daher, Joelson Medeiros, Letícia Sabatella, Luis Melo, Magrão, Marco Aurélio dos Santos, Pretto Galiotto, Renata Sorrah, Renato Bolelli Rebouças, Roberto Arad, Rogério Mainardes, Simone Spoladore, Suely Abreu dos Santos, Thomas Quillardet, Walfrido Schnepfer, equipe da Caixa Cultural de Curitiba, equipe de Marketing do Grupo Positivo, equipe da Fundação Cultural de Curitiba.

“E quando você decidir dar lição nos outros, primeiro se pergunte se você tem o mesmo talento que tinha um escritor russo, que sabia descrever tão bem a tragédia dos outros, que os seus honorários por estas descrições eram suficientes para a roleta e para as suas dívidas de jogo.”

incentivo


POSITIVO

CAIXA BRASIL
UNIAO DAS CIDADES DO BRASIL
GOVERNO FEDERAL


CURITIBA
LEI DE INCENTIVO CULTURAL


FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA


CURITIBA
PREFEITURA DA CIDADE

apoio

Contracapa

"E se me perguntarem: 'qual o sentido deste teu discurso e o que você queria dizer?' Então eu direi: 'Eu não entendo o que vocês estão me perguntando'."

criação e realização

 companhia
brasileira
de teatro

Estreou em 02 de dezembro de 2010
na sede da companhia brasileira de teatro

Rua José Bonifácio, 135 Largo da Ordem
80020-130 Curitiba Paraná Brasil
Fone 41 3223-7996
www.companhiabrasileira.art.br

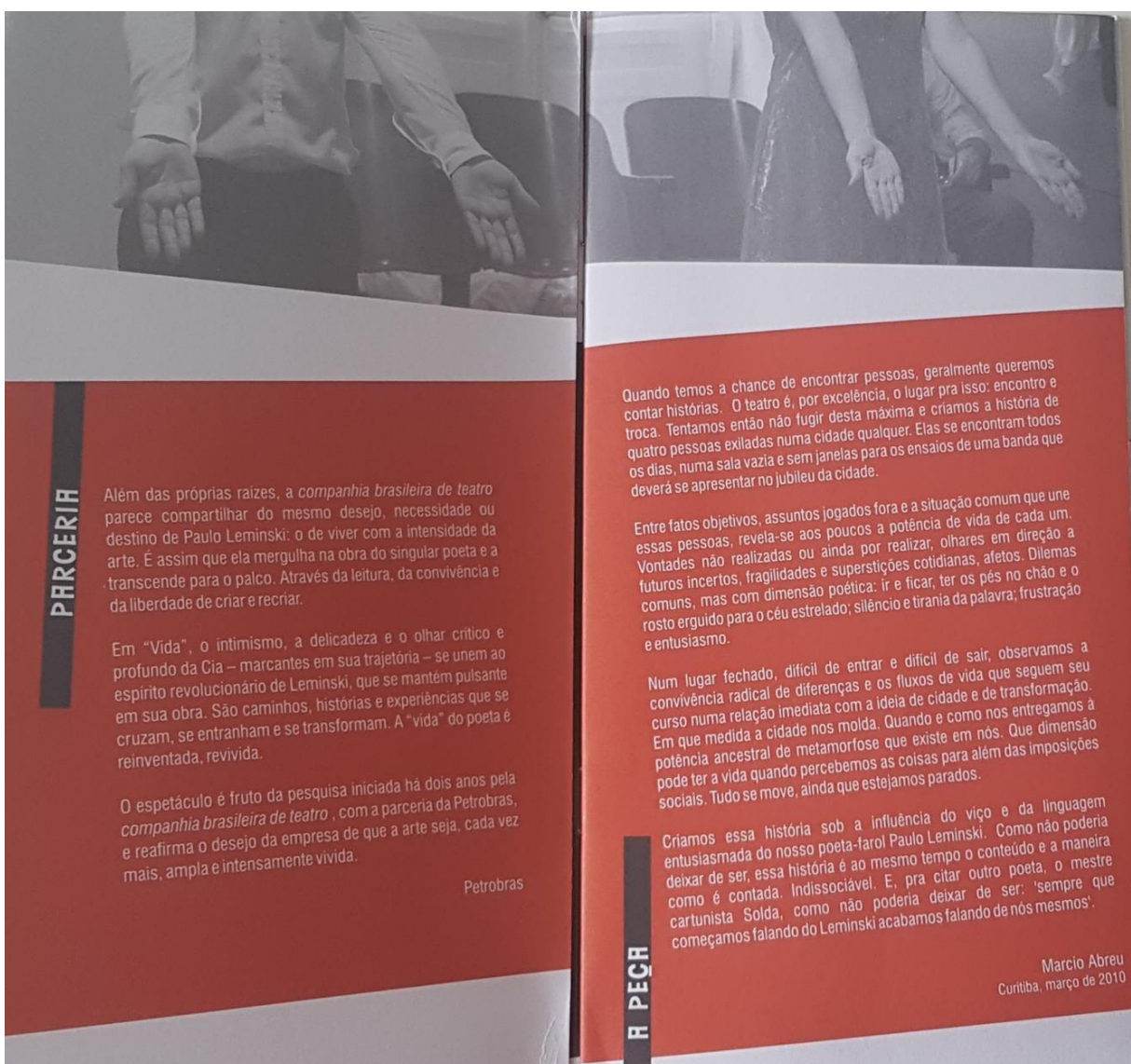


Vida (2010)

Capa



Páginas 1 e 2



PRCERIH

Além das próprias raízes, a *companhia brasileira de teatro* parece compartilhar do mesmo desejo, necessidade ou destino de Paulo Leminski: o de viver com a intensidade da arte. É assim que ela mergulha na obra do singular poeta e a transcende para o palco. Através da leitura, da convivência e da liberdade de criar e recriar.

Em "Vida", o intimismo, a delicadeza e o olhar crítico e profundo da Cia – marcantes em sua trajetória – se unem ao espírito revolucionário de Leminski, que se mantém pulsante em sua obra. São caminhos, histórias e experiências que se cruzam, se entranham e se transformam. A "vida" do poeta é reinventada, revivida.

O espetáculo é fruto da pesquisa iniciada há dois anos pela *companhia brasileira de teatro*, com a parceria da Petrobras, e reafirma o desejo da empresa de que a arte seja, cada vez mais, ampla e intensamente vivida.

Petrobras

Quando temos a chance de encontrar pessoas, geralmente queremos contar histórias. O teatro é, por excelência, o lugar pra isso: encontro e troca. Tentamos então não fugir desta máxima e criamos a história de quatro pessoas exiladas numa cidade qualquer. Elas se encontram todos os dias, numa sala vazia e sem janelas para os ensaios de uma banda que deverá se apresentar no jubileu da cidade.

Entre fatos objetivos, assuntos jogados fora e a situação comum que une essas pessoas, revela-se aos poucos a potência de vida de cada um. Vontades não realizadas ou ainda por realizar, olhares em direção a futuros incertos, fragilidades e superstições cotidianas, afetos. Dilemas comuns, mas com dimensão poética: ir e ficar, ter os pés no chão e o rosto erguido para o céu estrelado; silêncio e tirania da palavra; frustração e entusiasmo.

Num lugar fechado, difícil de entrar e difícil de sair, observamos a convivência radical de diferenças e os fluxos de vida que seguem seu curso numa relação imediata com a ideia de cidade e de transformação. Em que medida a cidade nos molda. Quando e como nos entregamos à potência ancestral de metamorfose que existe em nós. Que dimensão pode ter a vida quando percebemos as coisas para além das imposições sociais. Tudo se move, ainda que estejamos parados.

Criamos essa história sob a influência do viço e da linguagem entusiasmada do nosso poeta-farol Paulo Leminski. Como não poderia deixar de ser, essa história é ao mesmo tempo o conteúdo e a maneira como é contada. Indissociável. E, pra citar outro poeta, o mestre cartunista Solda, como não poderia deixar de ser: 'sempre que começamos falando do Leminski acabamos falando de nós mesmos'.

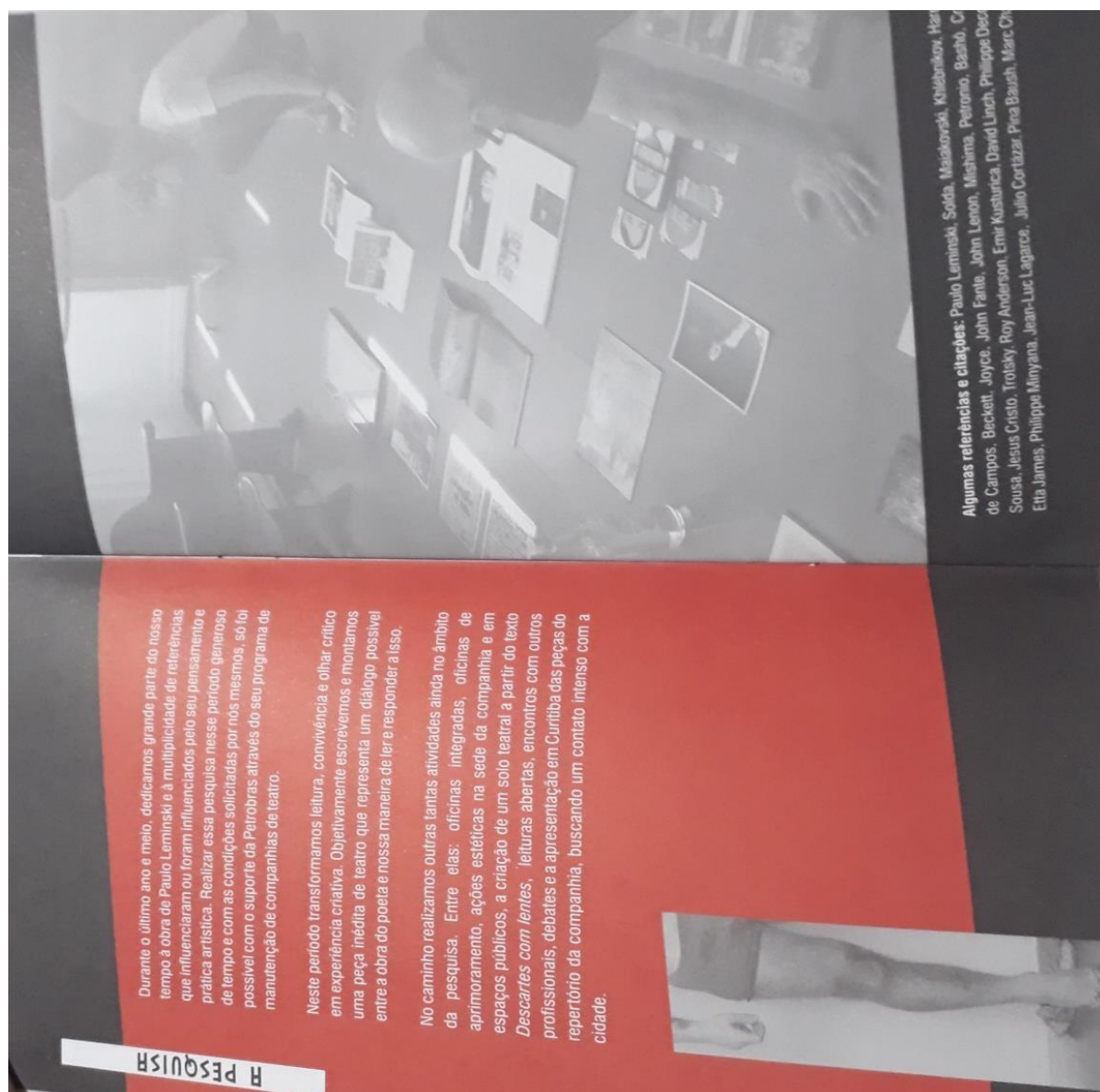
Marcio Abreu
Curitiba, março de 2010

R PECH

Páginas 3, 4 e 5.

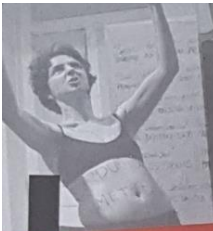


Páginas 6 e 7.



Páginas 8 e 9

TRAJETÓRIA



setembro 2008 – Inauguração do espaço CBT/ Oficina Integrada I.

outubro 2008 – Oficina Integrada I/ Núcleo de pesquisa.

novembro 2008 – Núcleo de pesquisa.

dezembro 2008 – Núcleo de pesquisa/ Temporada *Volta ao dia...* Curitiba-PR.

janeiro 2009 – Núcleo de pesquisa.


fevereiro 2009 – Núcleo de pesquisa - encontro com Luiz Solda e Ulisses Galetto/ Oficina de Aprimoramento com Newton Moreno/ Bate-papo aberto ao público com Newton Moreno na sede da companhia.

março 2009 – Temporada *Suite 1* Curitiba-PR/ Núcleo de Pesquisa - encontro com Ivan Justen/ Intercâmbio com a companhia Clowns de Shakespeare (RN)/Núcleo de pesquisa.

abril 2009 – Núcleo de pesquisa - encontro com Marcos Pamplona, Luiz Solda e Thadeu Wojciechowski/ Núcleo de pesquisa/ Leitura-Sarau da obra e Paulo Leminski na sede da companhia/ Temporada *O que eu gostaria de dizer* Curitiba-PR.

maio 2009 – Mostra do repertório da companhia brasileira no SESC Araraquara (*Volta ao dia...*, *Suite 1* e *O que eu gostaria de dizer*)/ participação na IV Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo, com a peça *Volta ao dia...* São Paulo-SP.

junho 2009 – Núcleo de pesquisa - encontro com Ivan Justen.



julho 2009 – *Contaminguando* – Nove interferências urbanas com poemas de Paulo Leminski/ Oficinas Integradas II/ Núcleo de pesquisa - encontro com Áurea Leminski.

agosto 2009 – Realização do Fórum Teatral com as companhias: Jakar/Mugiscuê, La Tentative e Os Fotos Encenam/ Núcleo de pesquisa - encontro com Áurea Leminski, e as companhias Jakar/Mugiscuê e La Tentative/ *Descartes com Lentes* - Exercício cênico em comemoração aos 60 anos de morte de Paulo Leminski, na sede da companhia.

setembro 2009 – Núcleo de Dramaturgia Vida.

outubro 2009 – Núcleo de Dramaturgia e ensaios espetáculo Vida/ Núcleo de pesquisa - encontro com a Professora Sandra Novaes e Estrela Leminski.

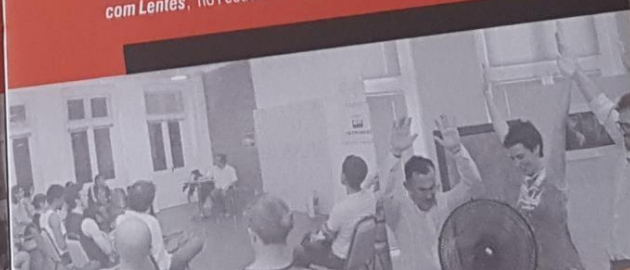
novembro 2009 – Núcleo de Dramaturgia e ensaios espetáculo Vida/ Oficina e Leituras de textos do Paulo Leminski na Secretaria Municipal de Educação no II Encontro da Rede Municipal de Bibliotecas Escolares de Curitiba/ *Descartes com Lentes* (Paulo Leminski) na inauguração da SP Escola de Teatro, em São Paulo-SP.

dezembro 2009 – Núcleo de Dramaturgia e ensaios espetáculo Vida/ *Descartes com Lentes* Espaço Cênico – Curitiba-PR.

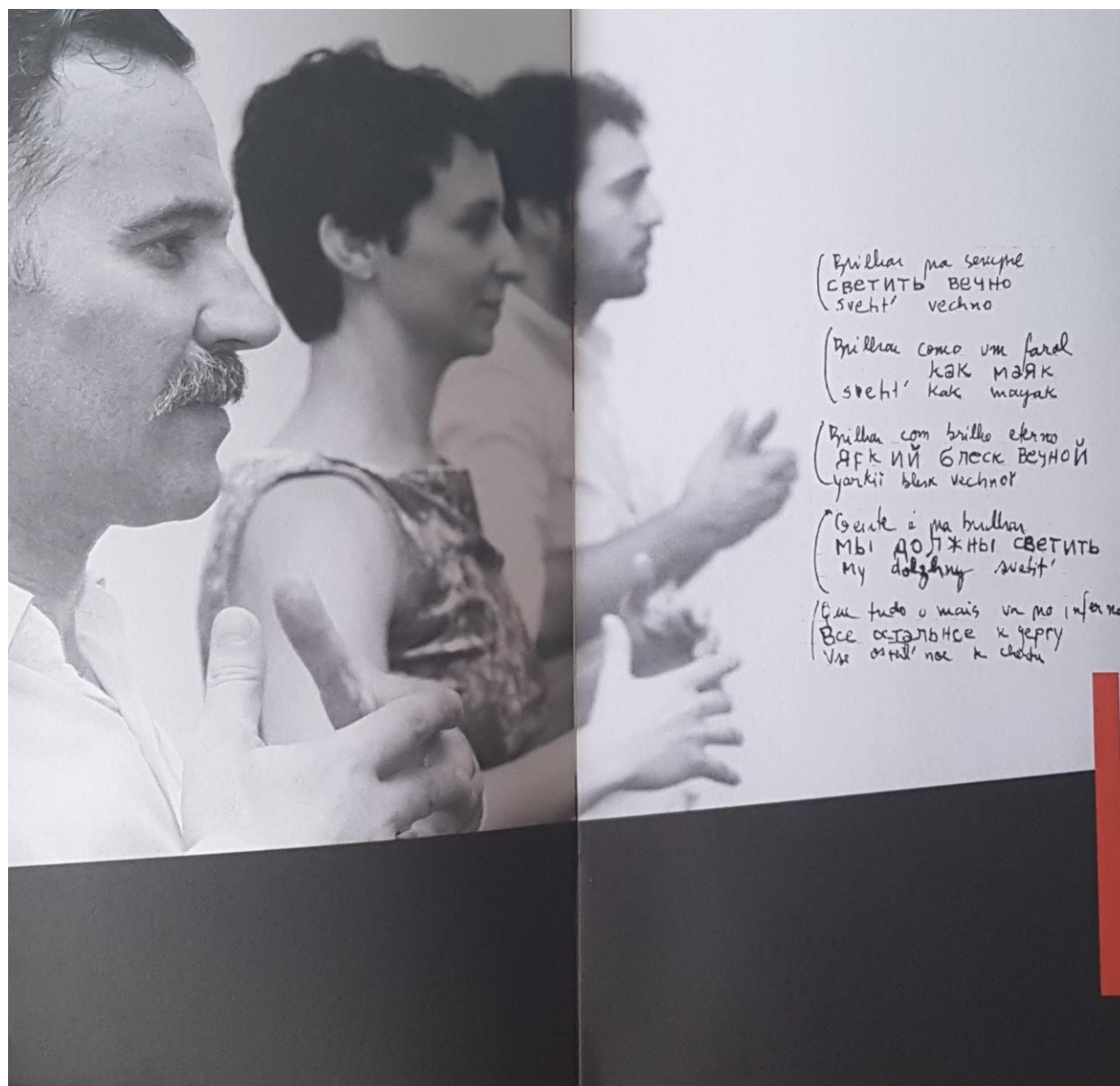
janeiro 2010 – Núcleo de Dramaturgia, ensaios e produção espetáculo Vida.

fevereiro 2010 – *Distraits, nous vaincrons*, criação e apresentação do evento em parceria com Compagnie Jakar/Mugiscuê no teatro Maison de La Poésie, Paris/ *Descartes com Lentes* na Université Sorbonne Nouvelle, Paris III/ produção espetáculo Vida.

março 2010 – Estreia do espetáculo *Vida* e apresentação do solo *Descartes com Lentes*, no Festival de Curitiba.



Páginas 10 e 11



H COMPANHIA

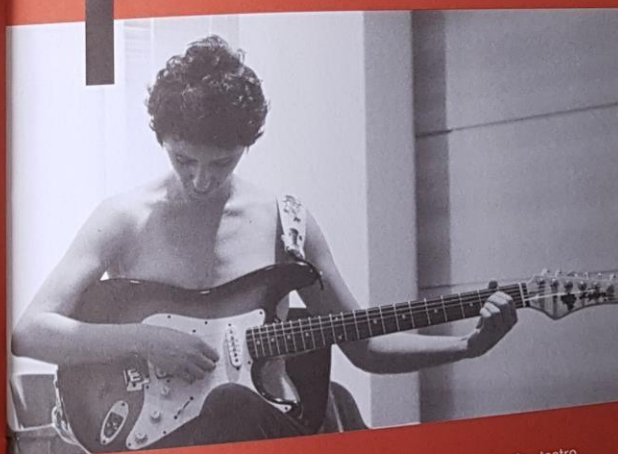
O que eu digo te interessa? Como dizer algo a alguém? Como despertar interesse do outro? Como estabelecer um diálogo e promover a comunicação? Como sensibilizar, emocionar, refletir juntos? Estas são as questões, os desafios da CBT, criar oportunidades de troca, de contato sincero com o outro. Buscamos a inspiração e a força das palavras poéticas de Cortázar, Gonçalo Tavares, Leminski, entre muitos outros; usamos a fala cotidiana e prosaica de Minyana; dissemos o que não se pode dizer com as palavras mudas e reveladoras de Lagarce; confessamos e ouvimos confidências de desconhecidos em viagens únicas e agora voltamos nossos olhos e ouvidos para nós mesmos e oferecemos a seus generosos olhos e ouvidos mais essa tentativa, mais este silêncio.

A companhia brasileira de teatro foi criada em 2000 com a reunião de um núcleo de profissionais dispostos a trabalhar na criação de espetáculos, processos, e a pensar o teatro a cada projeto realizado - um espaço para a pesquisa, a criação e a produção. Principais trabalhos da companhia: *Volta ao dia...* (direção e texto final de Marcio Abreu, a partir da obra de Julio Cortázar, Curitiba, 2002). *O Empresário* (ópera de Mozart, adaptação e direção de Marcio Abreu e Beto Lanza, Rio de Janeiro, 2004). *Suite 1* (texto de Philippe Minyana e direção de Marcio Abreu, Rio de Janeiro, 2005). *Apenas o fim do mundo* (texto de Jean-Luc Lagarce e direção de Marcio Abreu, Curitiba, 2006). *O que eu gostaria de dizer* (direção Marcio Abreu e Dramaturgia em colaboração com os atores, Rio de Janeiro, 2008). *A Viagem* (direção Giovana Soar e Nadja Naira, Curitiba, 2009). *Descartes com Lentes* (texto de Paulo Leminski, direção Marcio Abreu, Curitiba, 2009) e *Distraits, nous vaincrons* (Espectáculo bilingüe a partir da obra de Paulo Leminski, idealização Marcio Abreu e Thomas Quillardet, com a companhia brasileira e a compagnie Jakart/Mugiscué. Théâtre de la Maison de la Poésie, Paris, 2010).

SOBRE H COMPANHIA

"Ao unir a consistência da pesquisa teórica à riqueza da experiência de estar vivo no mundo de hoje, a companhia brasileira de teatro desconstrói obras de grandes autores sem esquartejá-los e reconstrói aquele universo tornando-o novo sem perder sua essência original. É um enorme desafio e um tipo de tradução que só pode ser feita por artistas de grande talento e sensibilidade."

Bianca Ramoneda (jornalista, atriz e escritora), 2005



"No trabalho da companhia brasileira de teatro, vislumbra-se um teatro íntimo diverso daquela superfície estancada no realismo da vida doméstica ou genital, por exemplo. Ao contrário, permite-se o voo livre com instrumentos devidamente afenidos do verbo e da interpretação com essências simbolistas, impressionistas ou naturalistas, sem que o espectador seja desviado para a mera 'ilusão', no pior sentido. Paira um sentido outro, o da presença, como a solicitar a mediação de uma vigília poética."

Valmir Santos (pesquisador teatral e jornalista), 2006

SOBRE PAULO LEMINSKI

LMSK

Paulo Leminski nasceu em 1945 na cidade de Curitiba, estado do Paraná, no sul do Brasil, mestiço de pai polaco com mãe negra. Poeta multimídia transitou em diversas áreas: poesia, prosa, tradução, publicidade, artes gráficas, quadrinhos, TV, música popular. Foi também professor de história e faixa-preta de judô. Sua estréia como escritor foi na Revista Invenção, do grupo concretista de São Paulo em 1964 aos 18 anos de idade. Durante as décadas de 60, 70 e 80, ele reuniu em sua volta várias gerações de poetas, escritores e artistas. Sua casa, no bairro do Pilarzinho, virou um local de reuniões informais e até de "peregrinações". Muita gente queria ver Leminski, desde desconhecidos a famosos como Caetano Veloso, de quem foi parceiro em composições musicais. Fez parte da vanguarda poética brasileira, escreveu e traduziu haicais, criou versos livres, biografou personagens improváveis como Jesus Cristo, Trotsky, Bashô e Cruz e Sousa, produziu uma obra múltipla, na qual se destaca o *Catatau*, grande fluxo narrativo joyceano, considerada sua obra mítica. Boêmio inveterado morreu em 1989.

TRADUÇÕES

Folhas das folhas da relva, de Walt Whitman, Brasiliense, 1983. / *Pergunte ao pó*, de John Fante, Brasiliense, 1984. / *Giacomo Joyce*, Brasiliense, 1984. / *Vida sem fim*, de Ferlinguetti, Brasiliense, 1984. / *Supermacho*, de Alfred Jarry, Brasiliense, 1985. / *Satyricon*, de Petronio, Brasiliense, 1985. / *Sol e aço*, de Yukio Mishima, Brasiliense, 1985. / *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon, Brasiliense, 1985. / *Malone Morre*, de Samuel Beckett, Brasiliense.

BIBLIOGRAFIA

Catatau, edição do autor, 1975. / *40 cliques de Curitiba*, Etcetera, 1976. / *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, ZAP, 1980. / *Polonaises*, edição do autor, 1980. / *Caprichos e relaxos*, Brasiliense, 1980. / *Cruz e Sousa*, Brasiliense, 1983. / *Matsuô Bashô*, Brasiliense, 1983. / *Jesus A. C.*, Brasiliense, 1984. / *Agora é que são elas*, Brasiliense, 1984. / *Trotsky, a paixão segundo a revolução*, Brasiliense, 1986. / *Anseios cripticos*, Criar Edições, 1986. / *Distraídos venceremos*, Brasiliense, 1987. / *Guerra dentro da gente*, Scipione, 1988. / *Catatau* (reedição), Sulina, 1989. / *A lua no cinema*, Arte Pau-Brasil, 1989. / *La Vie em close*, Brasiliense, 1991. / *Carta, uma brasa através*, Iluminuras, 1992. / *Metamorse*, Iluminuras, 1994. / *O ex-estranho*, Iluminuras, 1996. / *Ensaio e Anseios Cripticos*, Criar Edições, 1997. / *Vida*, biografias, Sulina, 1998. / *Gozo Fabuloso*, DBA Artes Gráficas, 2004. / *Catatau*, Travessa dos Editores, 2004.

Páginas 16 e 17

FICHA TÉCNICA DA PEÇA

Elenco
 Giovana Soar
 Nadja Naira
 Ranieri Gonzalez
 Rodrigo Ferrarini

Músico
 Gustavo Proença

Texto e Direção
 Marcio Abreu

Dramaturgia
 Giovana Soar
 Marcio Abreu
 Nadja Naira

Trilha Sonora
 André Abujamra

Direção Vocal de Texto
 Babaya

Iluminação
 Nadja Naira

Cenário e Figurino
 Fernando Marés

Adereço
 Leopoldo Baldessar

Costureira
 Rose Mary Matias

Cenotécnico
 Sérgio Richter

Ilustração
 Solda

Design Gráfico
 Adriana Alegria

Fotografia
 Elenize Dezeniski

Captação e Edição de Vídeo
 Marlon de Toledo

Assessoria de Imprensa
 FC Comunicação

Tradução dos textos
 Anna Podlesna Guarize
 Irina Starostina

Assistente de iluminação
 e Produção
 Erica Mityko

Contra-regras
 Fabio Dombroski
 Rodrigo Hayalla

Estagiários
 Francielle Werner
 Rodrigo Hayalla
 Teca Passarella
 Thiago Bueno

Serviços Gerais
 Maria Machado da Silva

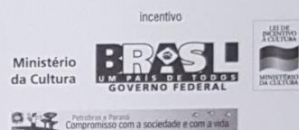
Administração
 Lica Capovilla

Produção Executiva
 Cássia Damasceno

Criação e Realização
 Companhia Brasileira
 de Teatro



realização



incentivo



apoio

FICHA TÉCNICA DA PEÇA

Elenco
Giovana Soar
Nadja Naira
Ranieri Gonzalez
Rodrigo Ferrarini

Músico
Gustavo Proença

Texto e Direção
Marcio Abreu

Dramaturgia
Giovana Soar
Marcio Abreu
Nadja Naira

Trilha Sonora
André Abujamra

Direção Vocal de Texto
Babaya

Iluminação
Nadja Naira

Cenário e Figurino
Fernando Marés

Adereço
Leopoldo Baldessar

Costureira
Rose Mary Matias

Cenotécnico
Sergio Richier

Ilustração
Solda

Design Gráfico
Adriana Alegria

Fotografia
Elenize Degzeniski

Captação e Edição de Vídeo
Marlon de Toledo

Assessoria de Imprensa
FC Comunicação

Tradução dos textos
Anna Podlesna Quarize
Irina Starostina

Assistente de Iluminação e Produção
Erica Mityko

Contra-regias
Fábio Dombroski
Rodrigo Hayalla

Estagiários
Francielle Werner
Rodrigo Hayalla
Teca Passarella
Thiago Bueno

Serviços Gerais
Maria Machado da Silva

Administração
Lica Capovilla

Produção Executiva
Cássia Damasceno

Criação e Realização
Companhia Brasileira de Teatro

FICHA TÉCNICA DO PROJETO

Colaboradores no projeto
Aurea Leminski, Estrela Leminski, Ivan Jusien, Luiz Solda, Marcelo De Angelis, Marcos Pamplona, Maria Andrade, Paulo Alves, Renata Hardy, Sandra Novais, Ulisses Galletto, Thadeu Wojciechowski.

Oficina de aprimoramento
Newton Moreno

Intercâmbio
Compagnie Jakar/Mugiscuê, Clowns de Shakespeare, Os Fotos Etenam, La Tentative.

Participante das oficinas integradas
André Coelho, André Luiz Genésio dos Santos, Andréia Botachuk, Assonara Medeiros de Souza, Bruna Carolina Favaras, Cau Monteiro, Daniel Siwek, Daniela Farah, Edison Fernanda Torres de Moraes, Grasiela Prasson, Kassandra Spetini, Luigi Rivera, Ludmila Nascarella, Luigi Carvalho, Luiz Reikdal, Lyncoln Vinicius Lisboa, Maria Andrade, Márcia Cristina S. Alves, Maureen Miranda, Milena Malanski, Mônica Diocande, Moa Leal, Nana Rodrigues, Nina Rosa Sá, Pablitto Kucarz, Paulo Alves, Patricia Araújo, Rafael Urban, Ranieri Gonzalez, Raphael Rocha, Regina Bastos, Renata Hardy, Rodrigo Hayalla, Roger Batista, Schella Foltan, Talana Blum, Thadeu Perome, Thaisa Somaedcke, Thiago Bueno, Ulyara Torrente, Verônica Rodrigues Martins.

Apoiadores
Alexandre Magno, Anna Zéola, Eduardo Engelhardt, Delio e Renata Canabrava, Cristiane da Silva Pinto, Ieda Godoy, Jacqueline Daher, Laure Gyselnick, Marta Rodrigues Ortiz, Manu Daher, Mariza Treis, José Monir Nasser, Robert Anoinm, Roberto Rotta, Vanessa L. Perez.

















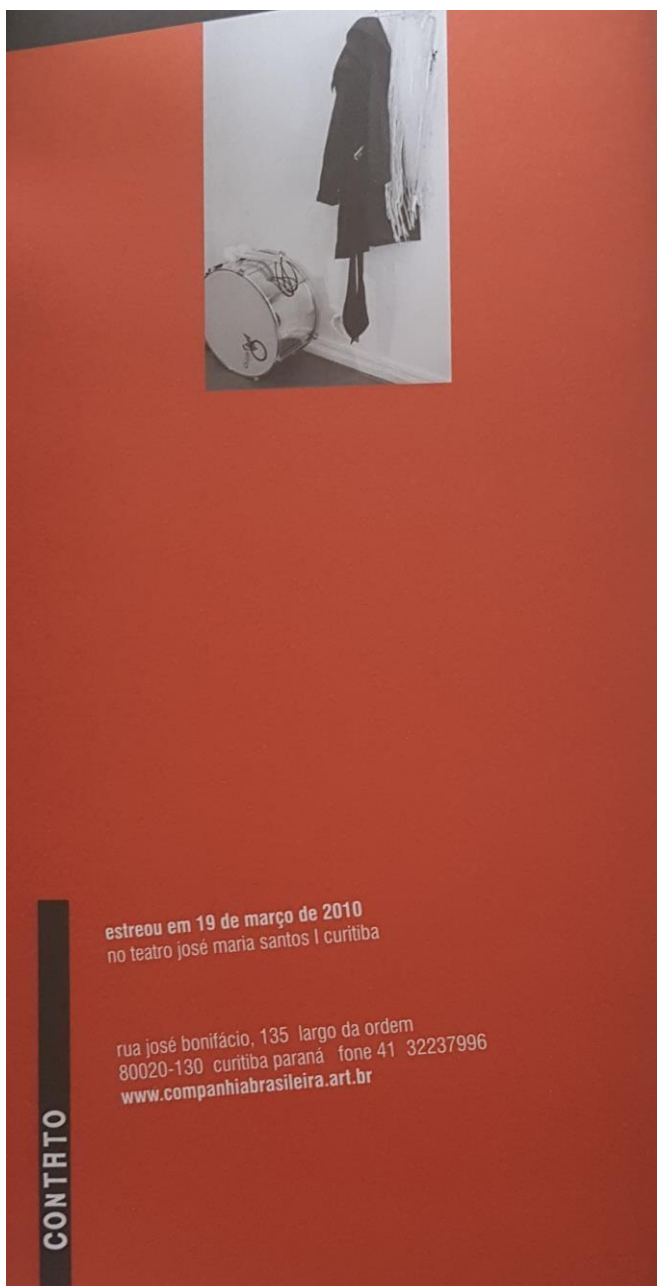





Agradecimentos
Amândio Galvão, Aurélien Chausseade, Beth Cienman, Bia Renner, Bianca Ramoneta, Catharina Wojciechowski, Christiane Macedo, Chris Gomes, Cristiane Camero, Cristina Campos, Cristina Camero, Rorilda, Claire Lapeyre-Mazerat, Dédé, Eliane Campelli, Eliane e Luiz, Emanuel Verité, Erica Montanheiro, Etel Frota, Fabiola Gaspar das Dores, Fernando Neves, Fundação Cultural de Curitiba, Gilberto Toyoy, Gilson Camargo, Guido Polfo, Heilmo Brandão, Leandro Knoppholz, Luis Melo, Marcio Vito, Maureen Miranda, Mauro Tietz, Milla Jung, Moa Leal, Nana Inoue, Octavio Camargo, Nana Kucarz, Paulinho Camero, Rogério Viana, Sergio Abach, Sesc Araraquara, Sesi-PR, Sociedade Thalia, Taco Rorilda, Tânia Araújo, Thais Tedesco, Thomas Quillardet, Teca Passarella, Thiago Bueno, Vedeço, Vera Solda, Vieira, Wagner Corrêa, Walrindo Schnepfer, nossas famílias, amigos e todos os artistas colaboradores da companhia em sua trajetória.

Agradecimentos especiais
Alice Ruiz, Aurea e Estrela Leminski

Contracapa



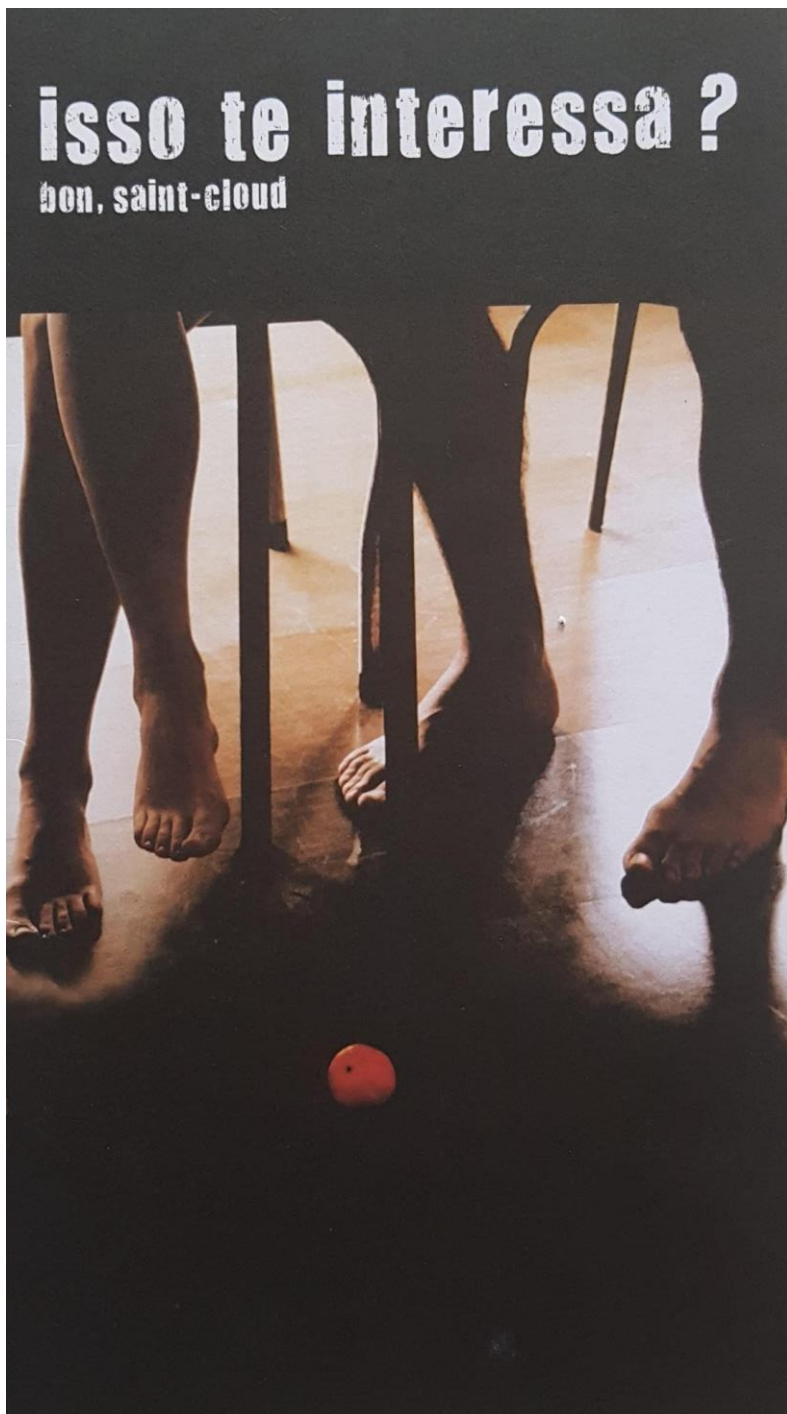
estreou em 19 de março de 2010
no teatro José Maria Santos I Curitiba

rua José Bonifácio, 135 largo da ordem
80020-130 Curitiba Paraná fone 41 32237996
www.companhiabrasileira.art.br

CONTRTO

Isso te interessa? (2011)

Capa





bon, saint-cloud

A origem desse projeto está na lida diária da companhia brasileira com possibilidades dramáticas que permitam expandir a presença do ator e a percepção do público numa relação que se dá no momento presente e no lugar do teatro. A peça é mais uma tentativa de encontrar o público e, dessa vez, através de uma narrativa condensada.

Isso te interessa? É a tradução e a adaptação do texto **Bon, Saint-Cloud**, escrito por Noëlle Renaudin em 2009, texto e autora ainda inéditos no Brasil. Saint-Cloud, a que se refere o título em francês, é uma pequena cidade, uma espécie de subúrbio burguês parisiense, onde pode-se ir passear aos fins de semana, ou simplesmente passar o dia, levar o cachorro pra correr, escapar da rotina diária.

A peça é um percurso no tempo de pelo menos três gerações de uma família. São "pais, mães, filhos e cães" que poderiam fazer parte de qualquer família comum, em qualquer cidade do mundo. Nada de especial acontece. Não há grandes eventos, apenas os acontecimentos chave que determinam as trajetórias prosaicas das vidas dos personagens.

Um pai que fuma, uma mãe que esquece, um filho que vai embora, uma filha que fica grávida, uma mãe que se separa, os filhos que não "estão nem aí", um pai que morre, uma filha que morre, uma mãe que fica, uma mãe que decide morrer, um filho que volta, um filho que se lembra, os cachorros que estão por ali, o tempo que passa, as pessoas de quem lembramos, o lugar para onde queremos ir e o lugar de onde nunca saímos.

Uma lente direcionada para a casa de uma família na qual podemos entrar. Uma máquina do tempo que nos propõe percorrer três gerações em uma hora. Um exercício da língua que fazemos e da linguagem do teatro. Uma história que contamos de dentro e de fora ao mesmo tempo.

Marcio Abreu
Curitiba, 15 de setembro de 2011.



noëlle renaude

Noëlle Renaude, nasceu em 1949 em Boulogne sur Seine, Hauts-de-Seine na França.

Depois de terminar seus estudos de História da Arte e em Línguas Orientais começou a escrever com 27 anos, impetuosamente, e quase imediatamente, textos para o teatro. Escreveu mais de vinte textos dentre os quais: *L'Entre-deux*, *Divertissements touristiques*, *Le Renard du Nord*, *Blanche Aurore Céleste*, *Petits rôles*, *Lunes*, *Les Cendres et les lampions*, *Le Prunus*, *A tous ceux qui*, *Géo et Claudie*, *Ma Solange*, *comment t'écrit mon désastre*, *Neuf petites histoires d'apparitions et de disparitions*, *Madame Ka*, textos estes que foram encenados por grandes diretores europeus e traduzidos para o alemão, inglês, tcheco, polonês, catalão...

Em 1990, *Le Renard du Nord* recebeu o prêmio de melhor manuscrito de língua francesa no *Festival de Maubeuge*. Em 1992 recebe o prêmio da SACD de "novos talentos do rádio"; também trabalha como tradutora e adaptadora de textos de línguas orientais. Colaborou com a revista Canal de 1983 a 1987, com Théâtre Public até início dos anos noventa. De 1994 à 1996 faz parte dos redatores dos *Cahiers de Prospero* revista editada pelo Centro nacional de escrituras de espetáculo – *La Chartreuse*.

sobre a companhia

Foi criada em 2000 com a reunião de um núcleo de profissionais dispostos a trabalhar na criação de espetáculos, processos e a pensar o teatro a cada projeto realizado – um espaço para a pesquisa, a criação e a produção.

Principais trabalhos da companhia: Volta ao dia... (direção e texto final Marcio Abreu, a partir da obra de Julio Cortázar, Curitiba, 2002). **O Empresário** (ópera de Mozart, adaptação e direção Marcio Abreu e Beto Lanza, Rio de Janeiro, 2004). **Suíte 1** (texto de Philippe Minyana, tradução Giovana Soar e direção Marcio Abreu, Rio de Janeiro, 2005). **Apenas o fim do mundo** (texto de Jean-Luc Lagarce, tradução de Giovana Soar e direção de Marcio Abreu, Curitiba, 2006). **O que eu gostaria de dizer** (direção Marcio Abreu e dramaturgia em colaboração com os atores, Rio de Janeiro, 2008). **A Viagem** (direção Giovana Soar e Nadja Naira, Curitiba, 2009). **Descartes com Lentes** (de Paulo Leminski, direção Marcio Abreu, Curitiba, 2009). **Nous Vaincretons** (intercâmbio entre a companhia brasileira de teatro e Compagnie Jackart/Mugiscu, Théâtre de la Maison de la Poésie, Paris, 2010). **Meu Nome** (criação e dramaturgia Marcio Abreu, Giovana Soar, Nadja Naira, em parceria com o projeto Arteação da Casa da Ribeira de Natal/RN). **VIDA** (texto e direção Marcio Abreu, a partir da obra de Paulo Leminski, Curitiba, 2010). O espetáculo VIDA recebeu o Prêmio Bravol! Bradesco Prime de Cultura 2010, de Melhor espetáculo do ano. Recebeu ainda em 2010, cinco prêmios do Troféu Gralha Azul – Prêmio Governador do Estado do Paraná, incluindo Melhor espetáculo, texto e direção. Recebeu 3 indicações ao Prêmio SHELL de teatro, entre elas Melhor espetáculo. **Oxigênio** estreou em dezembro de 2010, em Curitiba, na sede da companhia brasileira, participou do Festival de Teatro de Curitiba, fez temporada no Espaço SESC, em maio de 2011 no Rio de Janeiro; em julho e 2011 participa do FIT Festival Internacional de São José do Rio Preto e segue no repertório da companhia. Recebeu 5 indicações ao Prêmio Questão de Crítica nas categorias: Melhor espetáculo, Melhor direção, Melhor trilha sonora, Melhor cenário e Melhor ator.

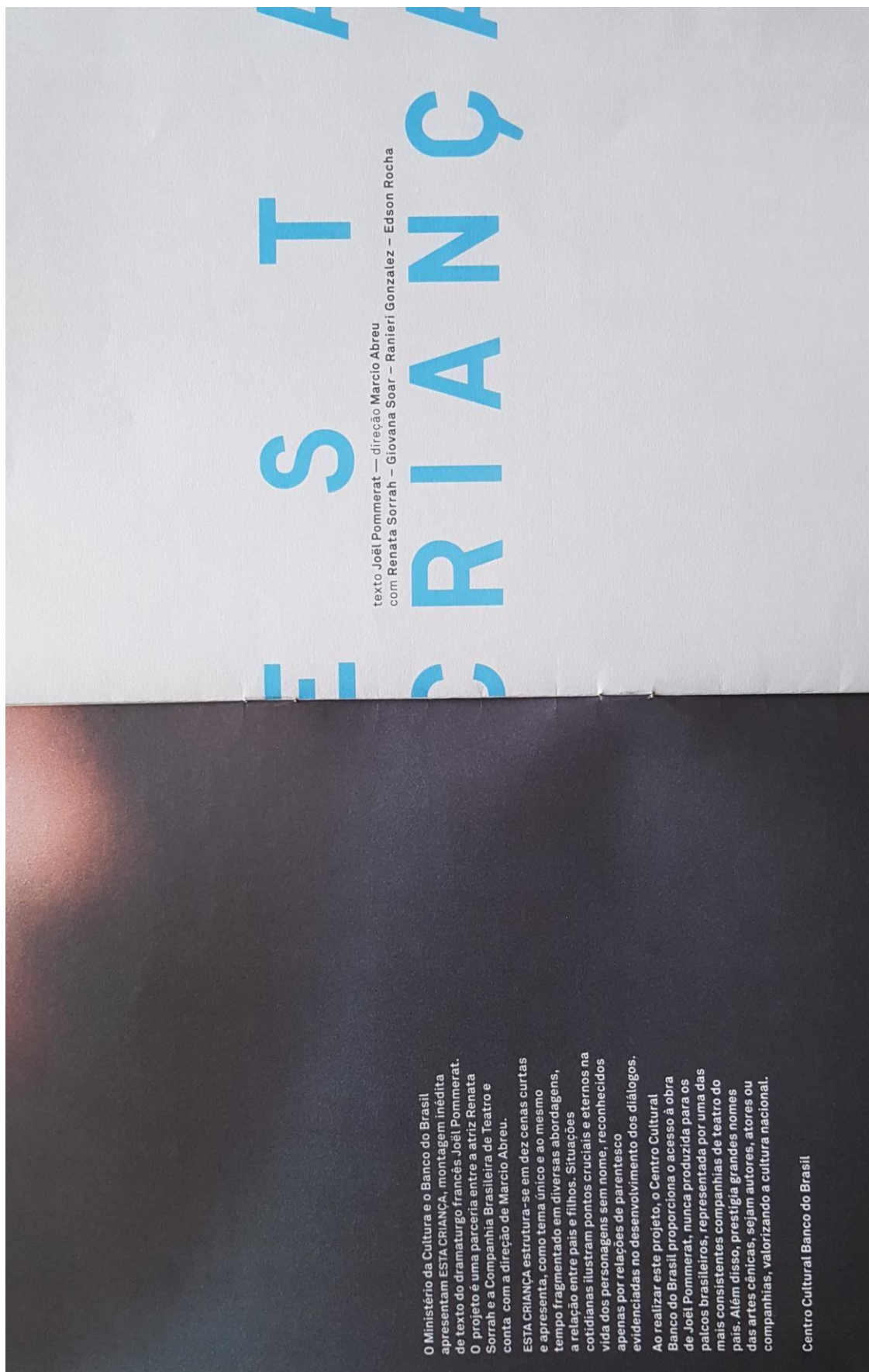
Próximos Projetos

- Criação de texto inédito a partir do título **Sobre o dia em que eu nasci**. (Curitiba/PR).
- **Esta Criança**, criação prevista para o primeiro semestre de 2012, em parceria com a atriz Renata Sorrah.

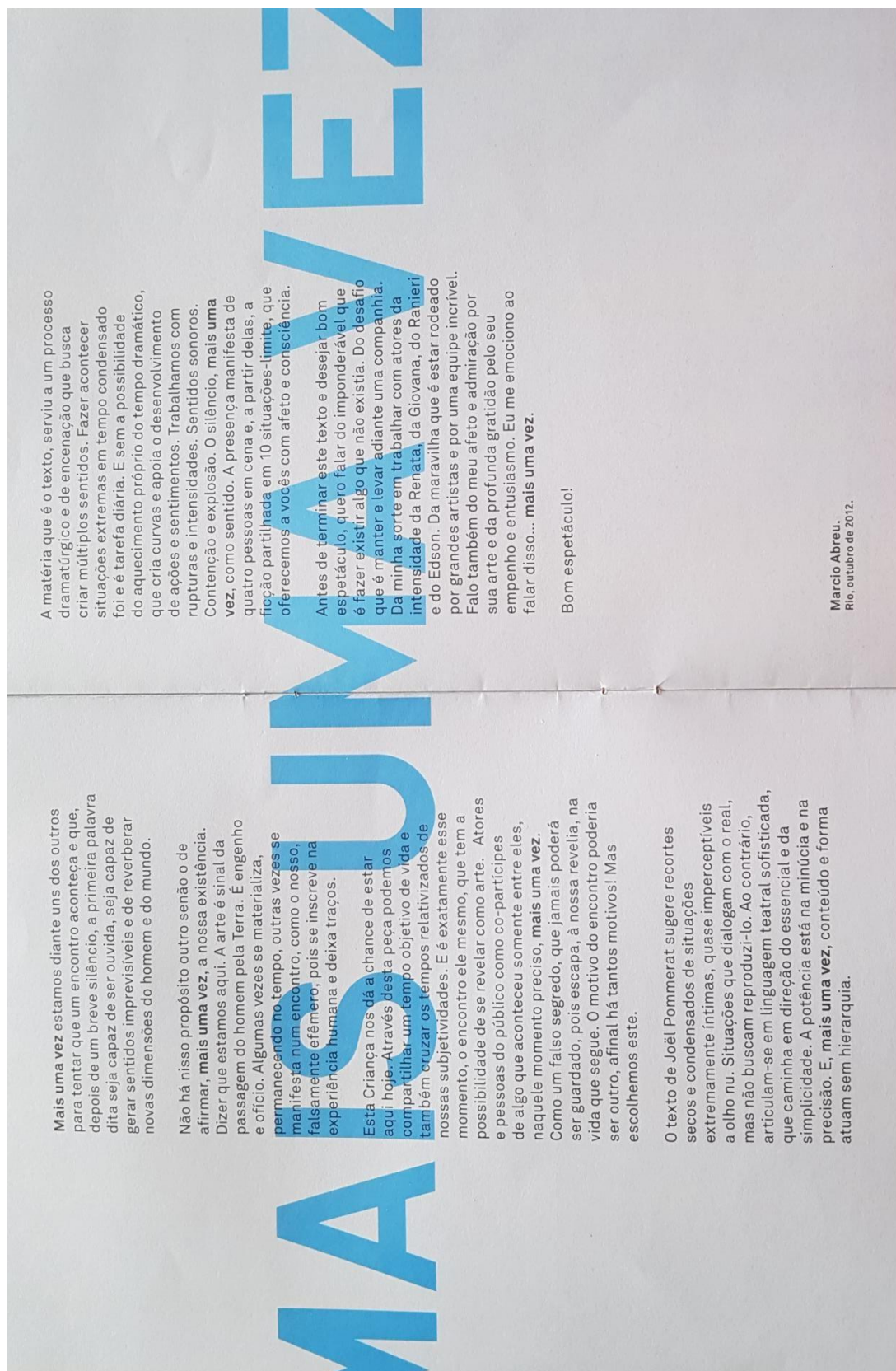
Esta Criança (2012)

Capa





Páginas 3 e 4



Páginas 5 e 6



Um dia Renata Sorrah e eu conseguimos nos encontrar para aquecer entre nós a possibilidade de fazer uma criação juntos. Ela já tinha visto alguns trabalhos meus com a companhia brasileira de teatro e eu, desde muito cedo, tinha sido arrebatado pelo trabalho dessa atriz notável, que marca a história recente do teatro no Brasil.

Renata foi responsável ou participou de montagens antológicas que vão de Tchekhov a Fassbinder, de Pirandello a Botho Strauß. Lançou autores inéditos, colaborou com grandes diretores brasileiros e estrangeiros, como Amir Haddad, Celso Nunes, Aderbal Freire-Filho, Jorge Lavelli, só para citar alguns. Produziu diversos dos trabalhos nos quais atuou. Tem um repertório invejável e um diálogo intenso com artistas de várias gerações.

A companhia brasileira também é responsável por lançar autores inéditos no Brasil, como o russo Ivan Viripaev, o argentino Copi e os franceses Noëlle Renaude, Jean-Luc Lagarce e Philippe Minyana. Cria também dramaturgia original, como os textos Vida e Volta ao dia... entre outros. Tem compreendido uma trajetória intensa e continua de pesquisa, intercâmbio e criação.

Nós nos aproximamos um do outro a partir de textos que liamos, de livros, filmes e peças que gostávamos e de uma afetação mútua a partir do que nos movia no mundo. Uma convivência de curiosos e entusiasmados artistas.

Um dia, depois de algumas tentativas, conseguimos nos encontrar num território comum: a obra de Joël Pommerat. Ambos já tínhamos referências sobre ele. Foi uma coincidência. Um sinal que poderia ser o elemento disparador do nosso primeiro trabalho juntos.

Pommerat é um autor/diretor francês dos mais proeminentes e atuantes hoje na Europa. Sua obra começa a se espalhar também por outros continentes. Escreve para e com os seus atores. É fundador e diretor artístico da Compagnie Louis Brouillard, com a qual tem o projeto de montar 1 peça por ano, durante 40 anos. Uma utopia em ação que vem se inscrevendo com força e singularidade em peças memoráveis como Cet Enfant, Je tremble, Cercles/Fictions e Ma chambre froide. Pommerat é artista associado ao Teatro Odeón em Paris e ao Teatro Nacional de Bruxelas e recebeu diversos prêmios como autor no seu país. Depois de ler vários textos, encontramos em Esta Criança (Cet Enfant) o

desafio que buscávamos: uma obra essencial, que revela sem pudor e radicalmente a intimidade e as diversas facetas das relações humanas entre pais e filhos. Um escrita singular, porosa e permeável ao caminho de pesquisa e criação dramática que a companhia vem percorrendo e que a Renata busca. Nasceu então o projeto de uma peça inédita no Brasil, fruto de um feliz encontro, também inédito: o da companhia brasileira de teatro com a atriz Renata Sorrah.

Marcio Abreu
Curitiba, junho de 2011.

“Eu faço o teatro que eu gostaria de ver no mundo onde vivo. Eu tenho vontade de ir ao teatro para ver um instante no qual se pare, no qual se pare, enfim, de posar. Esta utopia não tem nada a ver com uma busca pela pureza. É simplesmente uma experiência, uma tentativa artística e humana ao mesmo tempo: ir em direção do abandono e menos do controle, ir em direção a um deixar-ser. Não dissimular, não posar, mas mostrar.”

“Não é por acaso que pedimos cada vez mais ao ator para ser ele mesmo, para aceitar que coloquem os olhares sobre ele (o que é bem diferente da exibição), para se deixar ver, não é por nada que chegamos a esta vontade e a esta necessidade.”

Joël Pommerat

A COMPANHIA

Criada em 2000, em Curitiba, Tem na sua trajetória a experiência de trabalho em três linhas principais: criação de dramaturgia original, tradução e montagem de autores contemporâneos inéditos e releitura de clássicos.

Principais trabalhos:

2011	Isso te interessa?
2010	Oxigênio
	Vida
2009	A Viagem
2008	O que eu gostaria de dizer
2006	Apenas o fim do mundo
2005	Suite 1
2004	O Empresário
2002	Volta ao dia...

patrocínio
Banco do Brasil
Realização
Centro Cultural Banco do Brasil

texto **Joël Pommerat**
direção **Marcio Abreu**

Renata
Giovanna
Ranieri
Edson

tradução
Giovana Soar

cenário **Fernando Marés**
trilha e efeitos sonoros **Felipe Storino**
figurino **Valéria Stefani**
direção de movimento **Marcia Rubin**
preparação vocal **Babava**

Fábio Arruda e Rodrigo Bleque – Cubículo

Foto: Sandra Delgado
Direção de produção: Faliny Barros
Produção local: Milca Luna
Produção executiva: Cassia Damasceno
Assessoria de imprensa: Katia Turra e Viní
Colaboração: Lillian Ruth de Sá

texto release **Ana Luiza D'Accioli**
administração do projeto **Heloisa Lima**
contabilidade **Gelson Almeida**
assistente de cenografia **Eloy machado**
assistente de figurino **Nathalia Silvestre**

assistente de iluminação e operação de luz **Leopoldo Victor**
 diretor de cena **Ronaldo Golti**
 contra-regra **Pepito Ferreira**
 camareira **Conceição Telles**

Operação de som: **Daniel Costa**
 Montagem som: **João Paulo Pereira**
 Montagem de luz: **Leopoldo Victor / Francinaldo Jacaúna / Pablo Rodrigues**
 Cenotécnico: **Kai Kundrat**
 Ferreiro: **Rosimar José da Cunha**

Associação Renata Sorrah Produções e companhia brasileira de teatro

agradecimentos

agradecimento especial
Francisco Accioly

ESTA CRIANÇA estreou no dia 3 de novembro de 2012 no Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro. Brasileira começou no dia 1º de março de 2013.

Associação Brasileira de Música e Artes.



Nus, Ferozes e Antropófagos (2014)

Capa – Caderno de Espetáculos



JEUDI 12 FÉVRIER - 20H

1H20 • TARIF A

SPECTACLE EN FRANÇAIS ET PORTUGAIS SURTITRÉ

CRÉATION / COPRODUCTION

COMPANHIA
BRASILEIRA DE TEATRO
COLLECTIF JAKART

BREJIL - FRANCE

NUS, FÉROCES ET ANTHROPOPHAGES

NUS, FEROZES E ANTROPÓFAGOS

De et avec
 Marco Abreu,
 Cassio Damasceno, Rodrigo Balzan,
 Aurélien Chausade, Malique Fourdinier,
 Aurélien Marcaré Séchan,
 Claire Lapeyre Mazerat, Nadjia Nalla,
 Renata Hardy, Lara Cunha,
 Pierre Pradinas, Thomas Guillardet,
 Giovana Soar

Treize artistes venus de France et du Brésil posent sur leurs pays un regard tendre et moqueur. Ils détricotent les clichés attachés aux deux nations dans une série de saynètes à l'humour piquant. Mêlant les langues et les cultures, ils explorent leurs différences et leurs points communs.

Nus, féroces et anthropophages se nourrit des récits des premiers explorateurs, des performances in situ réalisées à Rio de Janeiro, Limoges, Choisy-le-Roi et Paris, d'anecdotes d'acteurs et d'idées reçues. La Companhia Brasileira de Teatro et le Collectif Jakart interrogent la reproduction des clichés, la compréhension de l'autre et les codes théâtraux. Inspirés par ces questions, ils nous invitent à rejeter le "ça va de soi". Ils proposent un spectacle hybride et bilingue, au croisement des expériences et en dialogue direct avec le public.

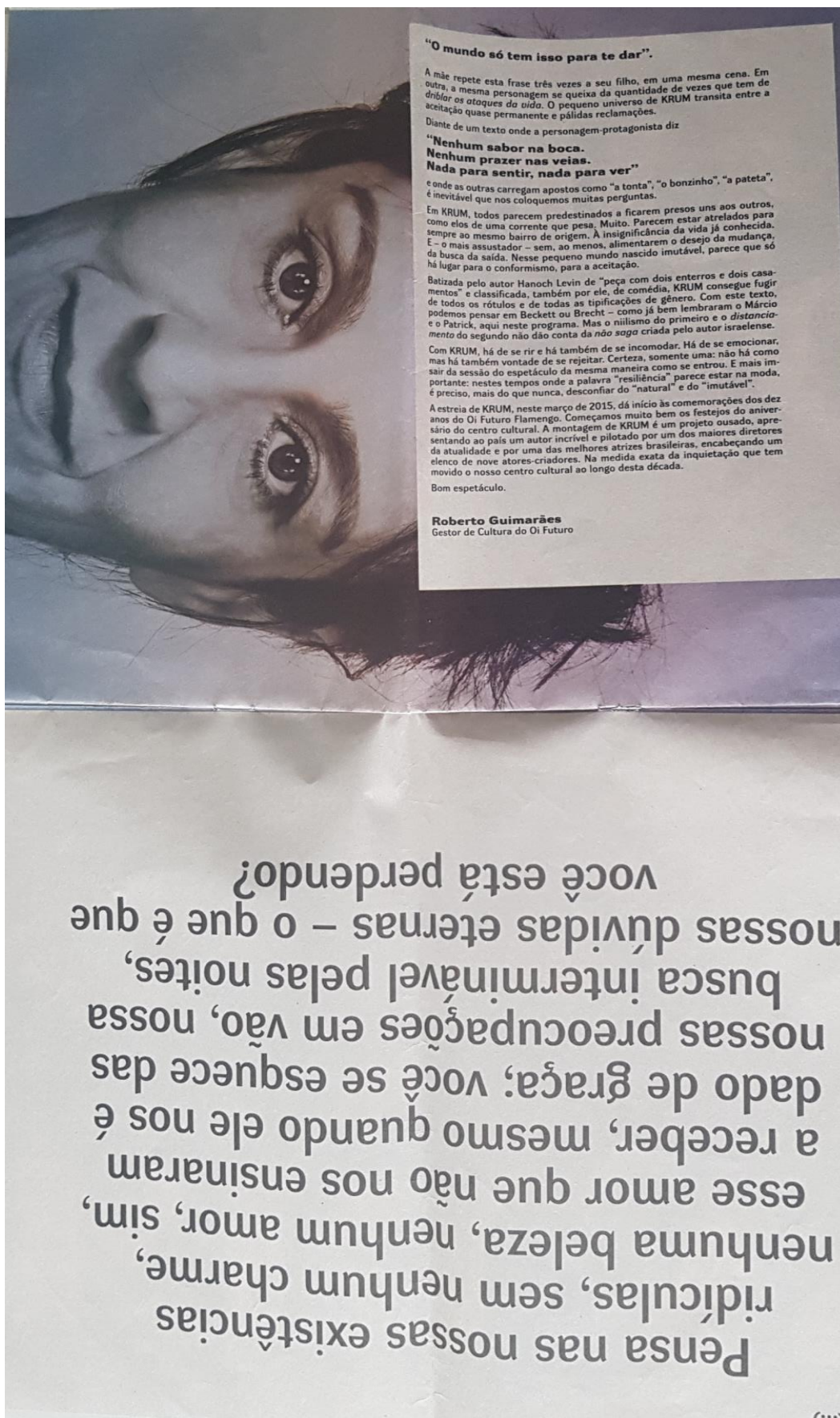


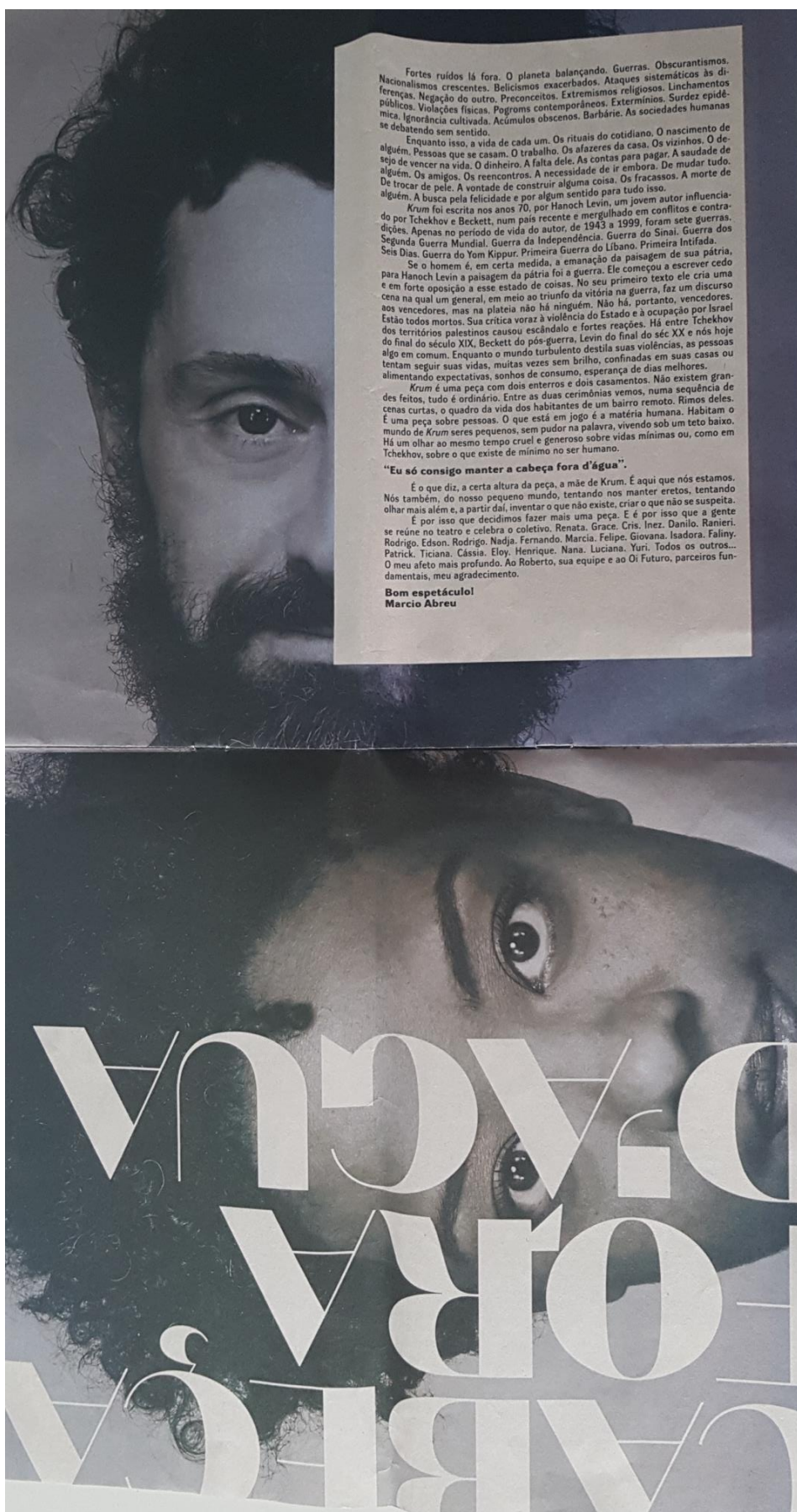
Krum (2017) (2015)

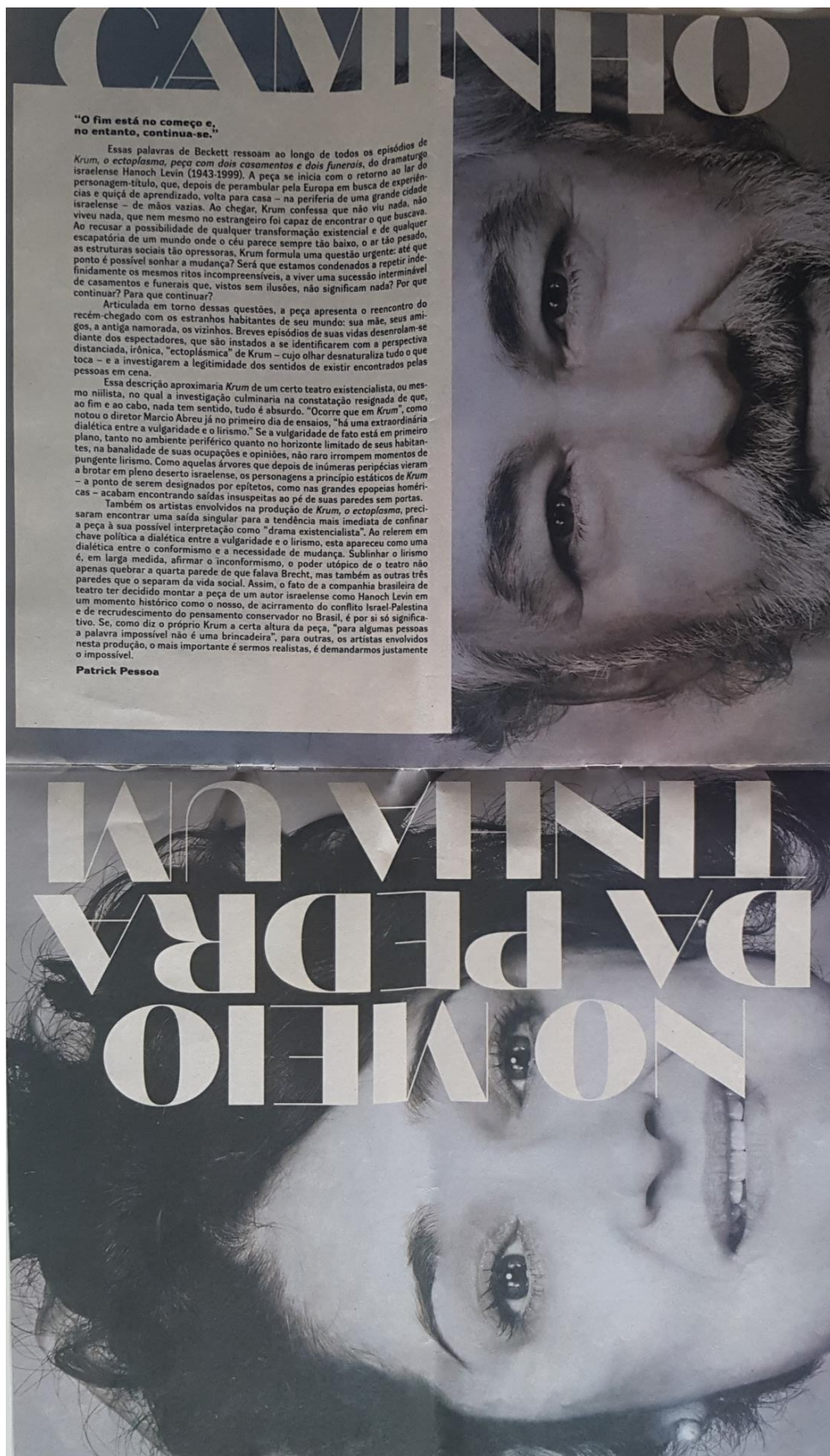
Capas



Páginas 1 e 2
(2015)







Hanoch Levin

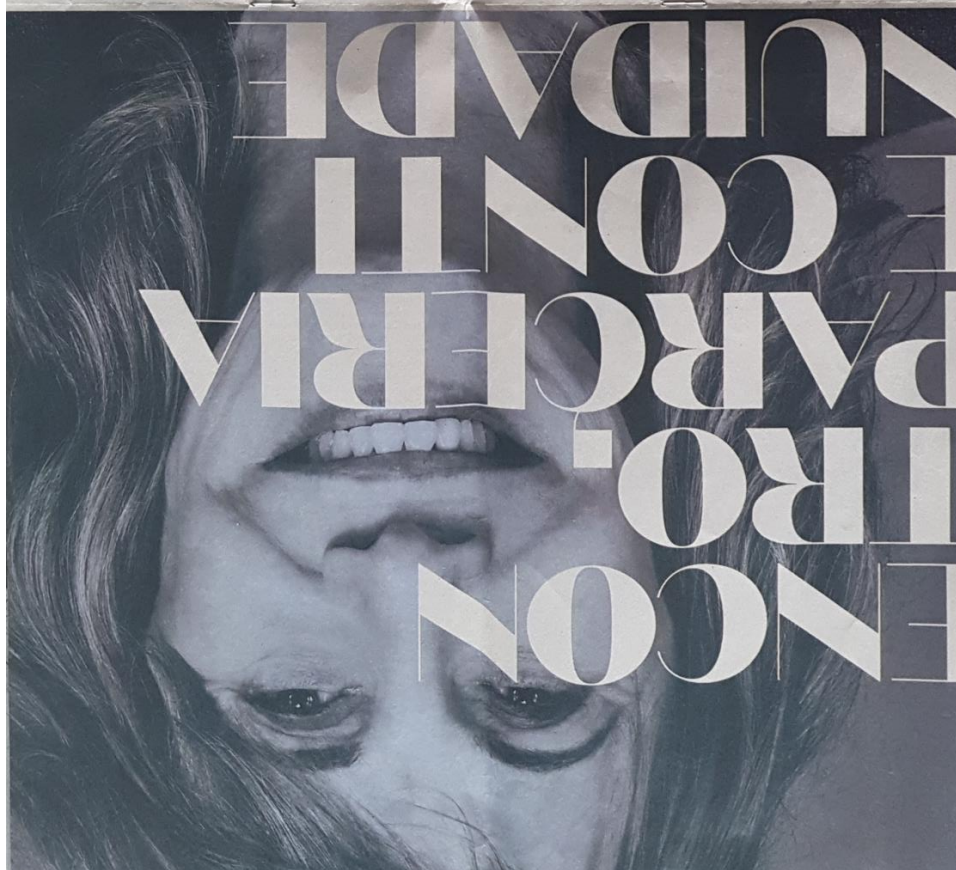
Em 2012, Renata Sorrah e companhia brasileira realizamos nossa primeira criação juntos. Foi a montagem de *Esta Criança*, a partir da obra de Joel Pommerat, autor até então inédito no país. A experiência de trabalhar em parceria nos ensinou muito. Faliny Barros e Cássia Damasceno partilhando a labuta de produzir uma peça que nasceu do encontro entre uma atriz, um diretor e uma companhia.

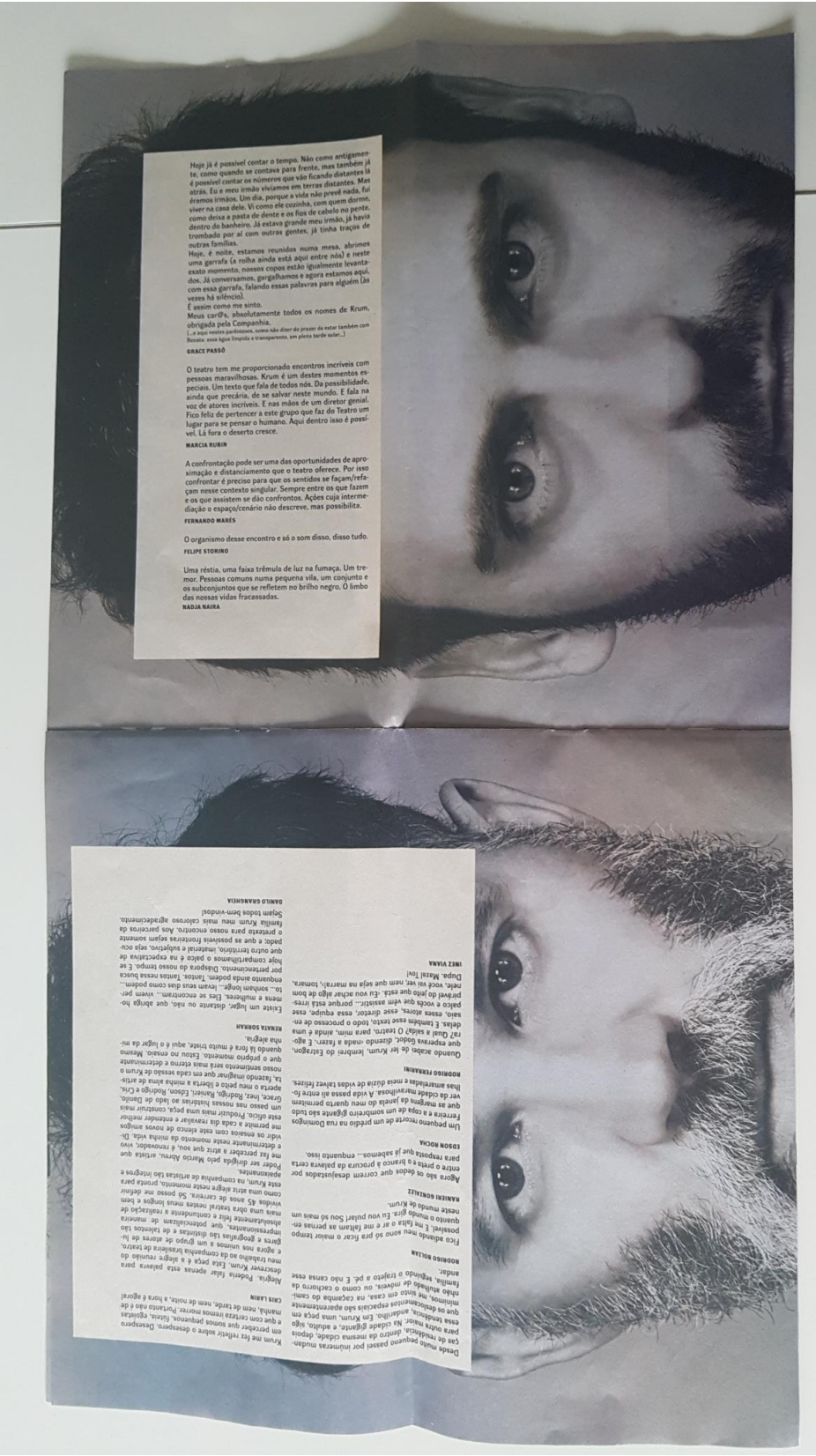
Hoje, neste conturbado início de 2015, temos a chance de permanecer juntos ao redor de *Krum* e radicalizar ainda mais nossa parceria, incorporando outros artistas nesta criação e buscando a experiência genuína do teatro, à qual todos temos direito, artistas e público. E a continuidade é um fator essencial.

A companhia brasileira é um coletivo de artistas de várias regiões do país fundado pelo dramaturgo e diretor Marcio Abreu em 2000, em Curitiba, onde mantém sua sede. Sua pesquisa é voltada sobretudo para novas formas de escrita e para a criação contemporânea. Entre suas principais realizações, peças com dramaturgia própria, como *Nus*, *ferozes e antropófagos* (2013), *Vida* (2010), *O que eu gostaria de dizer* (2008) e *Volta ao dia...* (2002) e ainda uma série de criações a partir da obra de autores inéditos no país como *Esta Criança* (2012), de Joel Pommerat; *Isso te interessa?* (2011), a partir do texto *Bon, Saint-Cloud*, de Noëlle Renaude; *Oxigênio* (2010), de Ivan Viripaev.

Renata Sorrah foi responsável ou participou de montagens antológicas que vão de Tchekhov a Fassbinder, de Pirandello a Botho Strauss. Lançou autores inéditos, colaborou com importantes diretores brasileiros e estrangeiros, como Amir Haddad, Celso Nunes, Aderbal Freire-Filho, Jorge Lavelli, só para citar alguns. Produziu diversos dos trabalhos nos quais atuou. Tem um repertório diverso e um diálogo intenso com artistas de várias gerações.

Saído de uma família judia de origem polonesa, nasce em 18 de dezembro de 1943 num subúrbio de Tel-Aviv. Em 1955, a morte do seu pai o obriga a trabalhar para ajudar a família. Trabalha como entregador durante o dia e estuda à noite. De 1964 a 1967 estuda filosofia e literatura hebraica na universidade de Tel-Aviv, época em que começa a escrever seus primeiros textos para um jornal estudantil. No momento em que o Estado de Israel comemora a vitória na guerra dos Seis Dias, Levin milita contra a ocupação dos territórios palestinos. O triunfalismo e a pretendida virtude do exército israelense são o assunto do seu primeiro espetáculo *Você, Eu e a Próxima Guerra*, no qual ele mistura elementos de cabaré e de sátira política, numa crítica feroz ao espírito bélico e desmedido de Israel. Em 1970, com a peça *Rainha do Banheiro*, ele enfrenta de novo a ideologia dominante e zomba dos valores mais sagrados do seu país: heroísmo, patriotismo, nacionalismo. O escândalo é tamanho que, depois de dezenove apresentações, o cabaré é retirado de cartaz. Fora as sátiras, que lhe valeram vaias, insultos na imprensa, condenação de grande parte do público e admiração de uma minoria, Levin alcança grande sucesso com suas comédias existenciais sobre a condição humana e com seus textos míticos. Em 1972 ele encena pela primeira vez uma peça de sua autoria, *Yaacobi e Leidental*, uma de suas obras-primas. Em 1975 ele escreve *Krum*, o *ectoplasma*, texto fundamental em sua obra, que conduz suas reflexões para o campo das guerras íntimas, apresentando personagens engolidos pela pequenez de suas vidas. Tendo sempre cultivado um pensamento livre e independente, Hanoch Levin foi um dos autores mais subversivos do seu país. Inventou uma linguagem teatral singular, entre o absurdo e o sublime, o trivial e a poesia mais pura. Morre em 18 de agosto de 1999, vítima de um câncer, deixando um legado de cinquenta e seis textos de teatro, hoje traduzidos e encenados em diversos países.





**Te voglio bene assai
ma tanto tanto bene sai
è una catena ormai
che scioglie il sangue dint' e vene sai...**


...Viu as luzes no meio do mar pensou nas noites lá na América
Mas eram só as lâmpadas e a branca faixa de uma hélice
Sente a dor da música ao levantar-se do piano
Mas quando viu a lua
Sair de uma nuvem
Lhe pareceu mais doce até a morte
Olhou nos olhos da garota aqueles olhos verdes como o mar
Depois, de improviso saiu uma lágrima e ele se sente sufocar...

...Er sah die Lichter mitten im Meere
und dachte an die Nächte; dort in Amerika.
Aber es waren nur die Nachtleuchten
im weißen Kielwasser einer Schiffsschraube.
Er fühlte den Schmerz in der Musik
die vom Klavier emporstieg.
Als er jedoch den Mond hinter
einer Wolke hervorkommen sah,
erschien ihm süßer sogar der Tod.
Er sah in die Augen der jungen Frau,
diese Augen, grün wie das Meer,
dann plötzlich entquoll eine Träne
und er glaubte zu ertrinken...

הקירמאב שש תולילה לע בשחו סיה דותב תורואה תא האר...
סילגה לש ובלה יצקהו סיסנפה הלא ויה לבא
רתנספהמ סק דכ רחא הקיסומב באכה תא שיגרה
ונעל דעבמ אצוי חריה תא הארשכ לבא
קותמ ול הארנ תוומה סג
סיה ומכ תוקוריה הלאה סייניעה, הרוחבה לש היניעב טיבמ
עבוס אוהש ימאמ אוהו העמד תדרוי, עתפל, דכ רחא

אהא וואזא ו אקירמא יפ הילאילל הריכפת הב בהז
רחבלא פסנת נמר יפ אואזא יאר נייח
בראק אואזא יוס נקי מל הנכל
דיעב נמר הרכמר רטאו
ונאיבלא לרט הנאמר נמר מראק פנעי ווה מלאב רעש
דמריגלא פלח נמר מדאק רמקלא יאר נייח הנכל
תומלא יתח... ליימרג ישי לכ הל אדב
נאווארשח נאניע... העתאף יניעב רצן
רחבלא אמרמ
רמרנט עאגפ עומדלא תאדב
קרעי הנא נזפ
לכחא ינא אדיג ניימלעטו.. אדגו אדגו.. אדג לכחא
לכחא נא אדעע ילע חבסא דקפ
ייקורע יפ ימרד עמר ירסי אדע

DIREÇÃO **MARCIO ABREU**
 ELENCOS
CRIS LARIN
DANILO GRANGHEIA
EDSON ROCHA
GRACE PASSO
INEZ VIANA
RANIERI GONZALEZ
RENATA SORRAH
RODRIGO BOLZAN
RODRIGO FERRARINI
 TRADIÇÃO **GIOVANA SOAR**
 ADAPTAÇÃO **MARCIO ABREU** E **NADJA NAIRA**
 TRADIÇÃO DO HERBÁRIO **SUELY PFERMAN KAGAN**
 ILUMINAÇÃO **NADJA NAIRA**
 CENÁRIO **FERNANDO MARES**
 TRILHA E EFEITOS SONORA **FELIPE STORINO**
 FIGURINO **TICIANA PASSOS**
 DIREÇÃO DE MOVIMENTO **MARCIA RUBIN**
 DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **FALINY BARROS**
 PROJETO GRÁFICO **FÁBIO ARRUDA** E **RODRIGO BLEQUE - CUBÍCULO**
 TÍTULOS **NANA MORAES**
 INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA **PATRICK PESSOA**
 PRODUÇÃO EXECUTIVA **ISADORA FLORES**
 PRODUÇÃO COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO **CASSIA DAMASCENO**
 ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO **NADJA NAIRA** E **GIOVANA SOAR**
 ASSISTÊNCIA DE CONDUÇÃO E DIREÇÃO DE CENA **ELOY MACHADO**
 ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO E COORDENADORA **LIZA MACHADO**
 ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO **VIVI OLIVEIRA**
 ASSISTÊNCIA DE ILUMINAÇÃO E OPERADOR DE LUZ **LARA CUNHA**
 ASSESSORIA DE IMPRENSA **VANESSA CARDOSO** / **FACTORIA COMUNICAÇÃO**
 ASSISTÊNCIA ASSESSORIA DE IMPRENSA **PEDRO NEVES**
 COSTURA **TICIANA PASSOS** E **LUCIANA FALCON**
 ASSISTENTE DE FIGURINO **LUCIANA FALCON**
 ESTAGIÁRIO DE CENÁRIO **YURI WAGNER**
 ADMINISTRAÇÃO DO PROJETO **HELOISA LIMA**
 CONTABILIDADE **GELSON ALMEIDA**
 REGISTRO EM VÍDEO **JOHNNY LUZ**
 ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO **HENRIQUE LINHARES**
 OPERAÇÃO DE SOM **FABIO LOBO**
 MONTAGEM DE LUZ **LARA CUNHA**, **DANIEL RODRIGUES** E **DANIEL GALVAN**
 MONTAGEM DE SOM **JOAO PAULO PEREIRA** E **FABIO LOBO**
 CENOTECNICO **ANDRÉ SALLES**
 ESTOFADOR **IVAN CABELEIRA**
 MONTAGEM CENÁRIO **BETO PARANÁ**, **BRUNO SALLES**, **IVAN CABELEIRA**, **IVAN DOS SANTOS**, **ROBSON DE ALMEIDA** E **WALMIR JR.**
 PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO **RENATA SORRAH** PRODUCOES E COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO

 PETROBRAS


PATROCÍNIO DA MANUTENÇÃO DA COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO

manolita BARONI Finiscripta

010000

my/maets.

TABLE 1

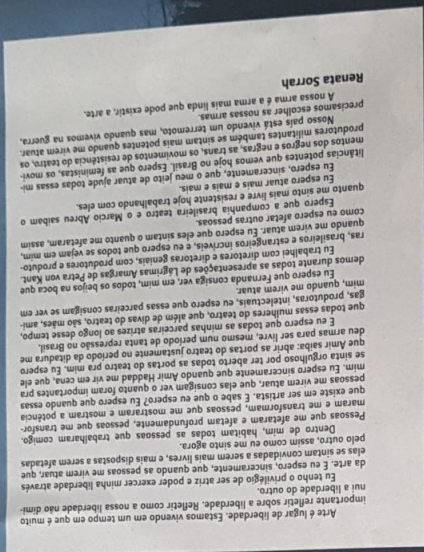


Ministério da Cultura
Feira Nacional do Livro de São Paulo



DISCUSSION

MILICA LUKA, MONICA RATTI E BETH CLEMANNA
 THOMAS GUILLARDET, PINIA PALMA, GUILHERME REGER, CARLOS
 JESSICA SAMPAIO, ARI COVATY, ZÉ MARLIA, TATIANA
 DALLA LINDOM, JOSÉ CHAVES, SUELY ARAUJO DOS SANTOS,
 FERNANDA BOGHEAT, PAULO GILBERTO, RAFAEL
 MATA, JONAS, PAULO GILBERTO CHIPP, JULIANA
 FERNANDA BOGHEAT, THEA MIRANDA, DAVY
 MAIA, SHIMMORI RANG, AUGUSTINO, FAGUNDES
 PETER SOCCASCHETTI, FLAVIARTE, ANTONIO
 GILBERTO, EQUIPE DO TEATRO GLAUCIA ROCHA, PAUL
 HERIQUETE,


$$(\dots)$$


Página 14
(2017)


AGRADECIMENTOS


PETER SOCHACZEWSKI, FUNARTE, ANTONIO GILBERTO, PAUL HERITAGE, MAIA TAVI, SHIMRIT RON, ARGUS SATURNINO, RENATA HARDY, DÉBORA LAMM, JOSEPH CHASILIEV, ISRAEL BELLOCH, THEA MIRANDA, FAUZI TAHA, ELIDIA NOVAES, ROSETE RUBIN, CIA OMONDÉ, CLAUDIA MARQUES, FERNANDA BOECHAT, PAULO GEIGER, JOÃO CHIPP, JULIANA ANDRADE, EMBAIXADA DE ISRAEL, ALCEMAR VIEIRA, DJALMA LIMONGE, JOSEF CHASILEW, PABLITO KUCARZ, ANDY GERCKER, CAÍQUE LUNA, GABRIELA BETTEGA, JÉSSICA SANTIAGO, ARY COSLOV, TEATRO POEIRA, SUELY ABREU DOS SANTOS, MARCO AURÉLIO DOS SANTOS, THOMAS QUILLARDET, DINEA PALMA, GUILHERME WEBER, CHICO MEDEIROS, AIMAR LABAKI, RICARDO MALTA, MILCA LUNA, MONICA RATTO, BETCH CLEINMAN, ROBERTO GUIMARÃES, RODRIGO ANDREOLLI, VIVI OLIVEIRA, LIZA MACHADO, LUCIANA FALCON, YURI WAGNER.


APOIO


 **COPEL**
Pura Energia


PROMOÇÃO PARCEIROS


 **RPC**
AFILIADA GLOBO


 **clube**
GAZETA DO POVO


 **GUAÍRA**


 **Mabu**
CORTINA BUSINESS


 **PIOLA**


 **BISTRÔ PASSEIO**
RESTAURANTE


 **JACOBI**


 **CAFÉ DO TEATRO**

 **ACAÍCARA**
CASA DE CAFE


 **MAHATMA**
CULTURAL PRODUCTIONS

 **MARTINI**
CASA DE VINHO

 **tartine**
RESTAURANTE


 **California**
RESTAURANTE


REALIZAÇÃO

 **Companhia Brasileira de Teatro**

Renata Sorrah Produções

INCENTIVO

 **PRONAC**
PROGRAMA NACIONAL DE FOMENTO À CULTURA

 **PARANÁ**
GOVERNO DO ESTADO

PROJETO APROVADO NO PROGRAMA ESTADUAL DE FOMENTO E INCENTIVO À CULTURA | PROFICE DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA | GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ.

TEATRO GUAÍRA 11 A 21 DE MAIO DE 2017

NESTA TEMPORADA INCLUI: OFICINA DE DRAMATURGIA COM MARCIO ABREU DIAS 13 E 20 DE MAIO
LEITURA DO TEXTO *UMA EMPRESA EXAUSTIVA* DE HANOC LEVIN DIA 17 DE MAIO

ESTE ESPETÁCULO ESTREOU ORIGINALMENTE EM MARÇO DE 2015 NO TEATRO OI FUTURO DO FLAMENGO E GANHOU OS SEGUINTE PRÊMIOS DESDE ENTÃO:
PRÊMIO CESGRANRIO DE TEATRO (MELHOR ESPETÁCULO TEATRAL DE 2015); **PRÊMIO SHELL DE TEATRO RJ**
(MELHOR ATOR: DANILO GRANGHEIA, MELHOR CENÁRIO: FERNANDO MARÉS); **PRÊMIO QUESTÃO DE CRÍTICA RJ** (MELHOR ILUMINAÇÃO: NADJA NAIRA,
MELHOR ELENCO); **PRÊMIO APTR** (MELHOR ESPETÁCULO TEATRAL DE 2015, MELHOR ILUMINAÇÃO: NADJA NAIRA)

PROJETO bRASIL (2015)

Capa



PROJETO BRASIL

DURANTE OS ÚLTIMOS DOIS ANOS, COM O PATROCÍNIO DA PETROBRAS, A COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO MODULO O PAÍS LEVANDO O SEU RICO REPERTÓRIO DO CAMPO PERCORRIDO DAS TROÇAS ESTABELECIDAS DO OLHAR APURADO E DA GENUINIDADE DE SE DE MARAFETAR VERDA INSPIRAÇÃO PARA ESTE PROJETO BRASIL.

A COMPANHIA BRASILEIRA SE PERMITE AQUI ESTABELECE METODOS CRIATIVOS FORA DE SUA ROTINA, MAS COM O MESMO RIGOR TÉCNICO. APURADO PELA PESQUISA E INQUIETICAÇÃO QUE MARCAM A SUA TRAJETÓRIA, O RESULTADO EM CENA DIALOGA COM A PERFORMANCE E TRATA TEMAS PULSANTES COMO POLÍTICA, IGUALDADE, CONSUMO ÉTICO.

A PETROBRAS, MAIS UMA VEZ PARTICIPA COM ORÇAMENTO DO PROCESSO DE PESQUISA E MONTAGEM DE UM NOVO ESPETÁCULO DA COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO, O SEU "VIDA". OUTRAS PESQUISAS MONTAGENS DE SUCESSO NO CONCRETIZAM O PROJETO BRASIL SE DIFERE PORQUE NELLE A COMPANHIA SE DISPOE A RECRIAR A SUA DRAMATURGIA E É UM PRAZER ESTAR PRESENTE EM TUDO UM MOMENTO MARCANTE DA HISTÓRIA DE JÁVA DAS COMPANHIAS DE TEATRO MAIS EXPERIMENTAIS BRASILEIRAS.

BR PETROBRAS



R E V E R B E R A Ç Õ E S

O TEATRO É O LUGAR DE ONDE SAÍMOS E PARA ONDE SEMPRE RETORNAMOS. É ONDE REPROCESSAMOS AS SENSIBILIDADES E RESGATAMOS OS SENTIDOS. MUITAS VEZES DESGASTADOS PELO RITMO E VIOLÊNCIA DOS MODOS DE VIDA QUE ESCOLHEMOS OU AOS QUAIS SOMOS IMPELIDOS.

PROJETO BRASIL É UM CONJUNTO HETEROGÊNEO DE AÇÕES, PERFORMANCES, IMAGENS E PENSAMENTOS ARTICULADOS ENTRE SI E PENSADO COMO UMA ESTRUTURA ABERTA QUE, ALÉM DE EXISTIR COMO PROPRIETADE, NO PRESENTE, POSSIBILITE DESDOBRAMENTOS E DIÁLOGOS FUTUROS. É FRUTO DE UM PRIMEIRO E FUNDIDO MERGULHO NAS ÁGUAS BRASILEIRAS, MUITAS VEZES TURVAS E REVOLTAS.

REFLETE A EXPERIÊNCIA QUE TIVEMOS AO VIAJAR PELO PAÍS APRESENTANDO PEÇAS DO NOSSO REPERTÓRIO E TENDO A CHANCE DE PERMANECER UM POUCO MAIS EM CADA CIDADE CONVERSANDO COM AS PESSOAS, ENTRANDO EM CONTATO COM SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS.

REFLETE A PESQUISA E AS LEITURAS QUE FIZEMOS DE AUTORES BRASILEIROS E ESTRANGEIROS FUNDAMENTAIS A RESPEITO DA FORMAÇÃO DE UM PENSAMENTO SOBRE O BRASIL.

REFLETE AINDA A VIVÊNCIA DAS TRANSFORMAÇÕES TURBULENTAS QUE VEM ACONTECENDO NO MUNDO E SOBRE AS QUAIS AINDA NÃO TEMOS CLAREZA NEM FERRAMENTAS PARA ELABORAR NOSSAS CONSCIÊNCIAS.

O QUE TEMOS SÃO AS IMPRESSÕES E OS VESTÍGIOS DA EXPERIÊNCIA VIVIDA, CORPES TITUBEANTES E DISPONÍVEIS, UMA PROFUSÃO DE IMAGENS E VOZES CONVIVENDO DINAMICAMENTE NA MEMÓRIA. VOZES DE DENTRO E DE FORA, DISCURSOS DO MÚJICA, EX PRESIDENTE DO URUGUAI, E DA CHRISTIANE TAUBIRA, MINISTRA DA JUSTIÇA DA FRANÇA. PESSOAS QUE TENTAM FALAR, PENSAMENTOS EM VOZ ALTA, PESSOAS QUE TENTAM OUVIR SONS DISSONANTES.

RETORNAMOS AO TEATRO E DAQUI REVERBERAMOS.

SEGUIMOS!

MÁRCIO ABREU

Curitiba, 17 de setembro de 2015

<p>PIERRE CLASTRES</p> <p>(...) Os primeiros viajantes do Brasil e os etnógrafos que os seguiram muitas vezes sublinharam, a propriedade mais notável do chefe indígena consiste na ausência completa de autoridade. (...) É então a falta de estratificação social e da autoridade do poder que se deve reter como traço pertinente da organização política da maioria das sociedades indígenas. (...) O que é então esse poder privado de meios de se exercer? Como se define o chefe, já que a autoridade lhe falta? De onde tal instituição sem "substância" tira a força para subsistir? Pois o que se trata de compreender é a estranha persistência de um "poder" quase impotente, de uma chefia sem autoridade, de uma função que funciona sem conteúdo. (...) O chefe é um "fazedor de paz". (...) Ele deve ser generoso com os seus bens. (...) Somente um bom orador pode ter acesso à chefia. (...) O chefe tem a tarefa da manutenção da paz e da harmonia do grupo. Ele deve também apaziguar as disputas, regular as</p>	<p>divergências, não usando de uma força que ele não possui e que não seria reconhecida, mas se fiando apenas nas virtudes de seu prestígio, de sua equidade e de sua palavra. (...) É papel do chefe ser generoso e dar tudo o que lhe pedem: em algumas tribos indígenas é possível reconhecer o chefe porque ele possui menos que os outros e traz os ornamentos mais miseráveis. (...) Numerosas são as tribos onde o chefe deve todos os dias, na aurora ou no crepúsculo, recompensar com um discurso edificante as pessoas do seu grupo. (...) Certamente, o chefe por vezes prega no deserto: os Toba do Chaco ou os Trumai do Alto Xingu frequentemente não prestam a menor atenção ao discurso do seu líder, que fala assim em meio à indiferença geral. Isso não deve entretanto nos esconder o amor dos índios pela palavra. (...)</p> <p>(Pierre Clastres, <i>Sociedade contra o Estado</i>, Cosac Naify 2013, tradução Theo Santiago)</p>	<p>transformado em imagem. Eu acho que os índios podem também nos ensinar a aceitar os imponderáveis, os imprevistos e os desastres da vida com o "pessimismo alegre" (expressão usada originalmente pelo filósofo francês François Zourabichvili, com relação a Deleuze, mas que aqui ganha outros sentidos). O pessimismo alegre caracteriza a atitude vital dos índios e demais povos que vivem à margem da civilização bipolar que é a nossa, que está sempre oscilando entre um otimismo maniaco e um desespero melancólico. Os índios aceitam que nós somos mortais e que do mundo nada se leva. Em muitos povos indígenas do Brasil, e em outras partes do mundo, os bens do defunto são inclusive queimados, são destruídos no funeral. A pessoa morre e tudo o que ela tem é destruído para que a memória dela não cause dor aos sobreviventes. Acho que essas são as coisas que os índios poderiam nos ensinar, mas que eu resumiria nesta frase: os índios podem nos ensinar a viver melhor num mundo pior. (...)</p> <p>(Eduardo Viveiros de Castro, trecho de entrevista para Coluna Opinião, El País, por Eliane Brum - "Diálogos sobre o fim do mundo", 2014)</p>
<p>EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO:</p> <p>(...) Os índios podem nos ensinar a repensar a relação com o mundo material, uma relação que seja menos fortemente mediada por um sistema econômico baseado na obsolescência planejada e, portanto, na acumulação de lixo como principal produto. Eles podem nos ensinar a voltar à Terra como lugar do qual depende toda a autonomia política, econômica e existencial. Em outras palavras: os índios podem nos ensinar a viver melhor em um mundo pior. Porque o mundo vai piorar. E os índios podem nos ensinar a viver com pouco, a viver portátil, e a ser tecnologicamente polivalente e flexível, em vez de depender de megamáquinas de produção de energia e de consumo de energia como nós. Quando eu falo índio é índio aqui, na Austrália, o pessoal da Nova Guiné, esquimó... Para mim, índio são todas as grandes minorias que estão fora, de alguma maneira, dessa megamáquina do capitalismo, do consumo, da produção, do trabalho 24 horas por dia, sete dias por semana. Esses índios planetários nos ensinam a dispensar a existência das gigantescas máquinas de transcendência que são o Estado, de um lado, e o sistema do espetáculo do outro, o mercado</p>	<p>a produção de energia e de consumo de energia como nós. Quando eu falo índio é índio aqui, na Austrália, o pessoal da Nova Guiné, esquimó... Para mim, índio são todas as grandes minorias que estão fora, de alguma maneira, dessa megamáquina do capitalismo, do consumo, da produção, do trabalho 24 horas por dia, sete dias por semana. Esses índios planetários nos ensinam a dispensar a existência das gigantescas máquinas de transcendência que são o Estado, de um lado, e o sistema do espetáculo do outro, o mercado</p>	

A COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO FOI CRIADA EM 2000, EM CURITIBA. É SEDIADA NUM ANTIGO IMÓVEL NO CENTRO-VELHO DA CIDADE. REALIZA UM PERMANENTE TRABALHO DE PESQUISA E CRIAÇÃO, ENVOLVENDO ATIVIDADES DE FORMAÇÃO E INTERCÂMBIO NO BRASIL E NO EXTERIOR. TRABALHA COM ARTISTAS DE VÁRIAS PARTES DO PAÍS E PERMEIA VELA NOVOS ENCONTROS E PARCERIAS. TEM COMO FOCO A CRIAÇÃO DE DRAMATURGIAS SINGULARES, MANTÉM UM REPERTÓRIO QUE SE RENOVA CONSTANTEMENTE. PRINCIPAIS TRABALHOS DESDE A CRIAÇÃO:

VOLTA AO DIA... (2002)

O EMPRESÁRIO (2004)

SUÍTE 1 (2005)

APENAS O FIM DO MUNDO (2006)

POLIFONIAS (2006)

O QUE EU GOSTARIA DE DIZER (2008)

A VIAGEM (2009)

DISTRAITS NOUS VAINCRONS! (2009)

DESCARTES COM LENTES (2009)

VIDA (2010)

OXIGÊNIO (2010)

ISSO TE INTERESSA? (2011)

ESTA CRIANÇA (2012)

NUS, FEROZES E ANTROPÓFAGOS (2014)

KRUM (2015)

PROJETO BRASIL (2015)

AI NEIDE CAVERÃO TITIA MIRIAN SR. ANTÔNIO POLACO OI MISÉRIA

REAL FORA VOCÊS AMIGOS 104 ÍNDIOS MORTO CAIU NA CALÇADA

AI BRASILEIRO ESTAVA ENFIADO NOS CONTINENTE INVADIDO CHEFE

MORTINHO TADINHO TRAVESSIAS LAGRIMAS DAÍ ENTRE FICÇÃO

REALIDADE O SANGUE SANGRENTO SUBIU ENJOADO UZÔME

CADEADO GENTE FINA FULANO BAGANÇA SEM SENTIDO PRESSÃO

PELAMORDEDEUS DONA VIOLÊNCIA FRÁGIL CRIANÇA (SI SI SI SI)

NOEL SABIA TIZIU PAUZUDO FODEU ALEMÃO PROFUNDAMENTE

DENTRO O CARLOS PERDEU PRA VOVÓ CEIÇÃO BALANÇANDO AS

BIJUTERIA BRUXARIA D.EVA DANÇA UMA DANCINHA DE REPENTE
SERÁ SERÁ ASSASSINADA ATIRA! ENCAREI DIFERENÇA EU SOU

MUITO MELHOR BRASIL MOLDURA COCAÍNA 100% PURA CLARIDADE
EXISTE FOME SIM NOSSA SRA. QUE PARIU! CARALHO BUNDA SUJA

COMO AUTORIDADE CERVEJINHA JURUBEBA BADULAQUE

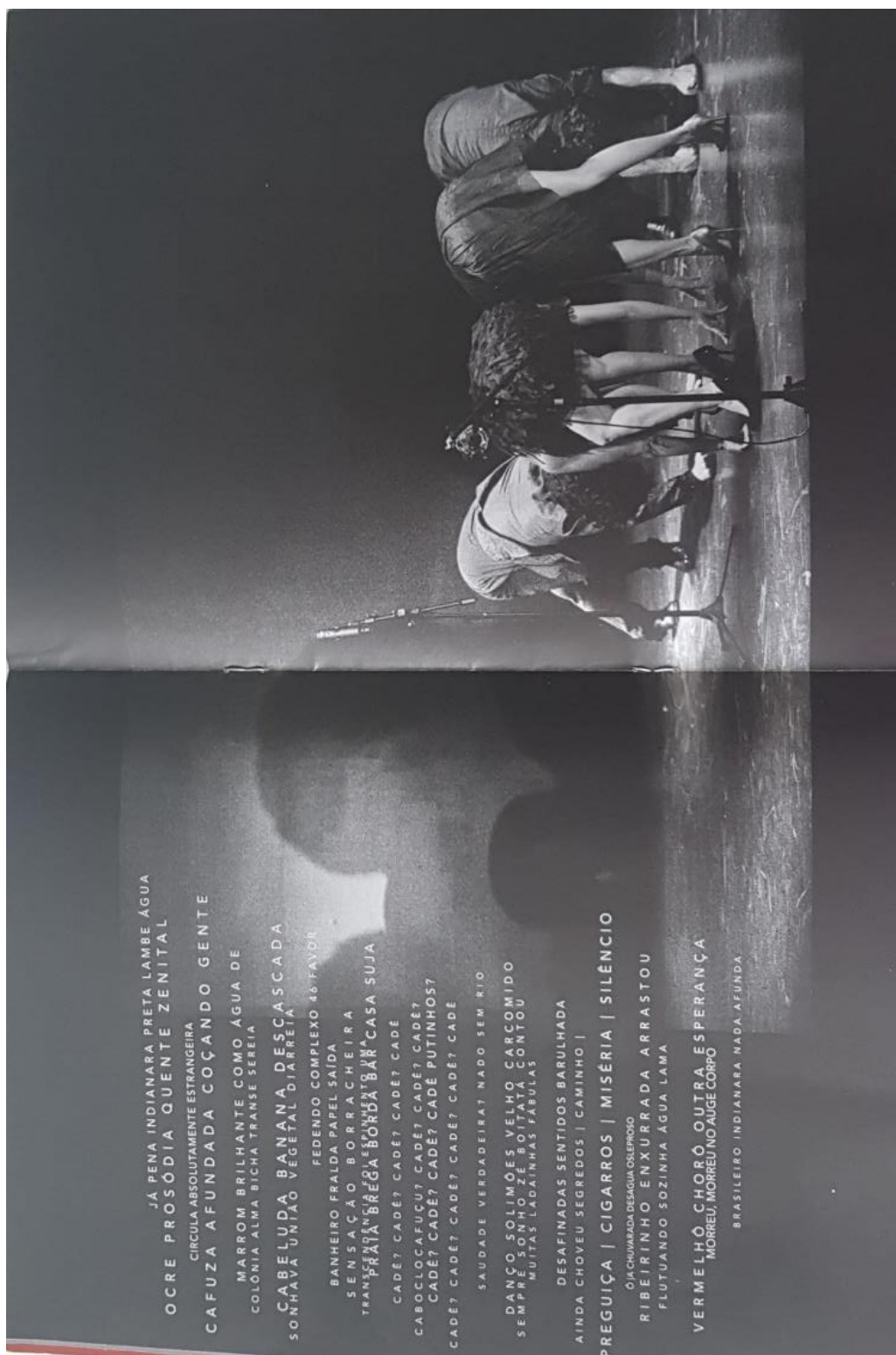
FEDENTINA ESTRELAS NA RUA MISÉRIA ESTRELAS MISÉRIA INFERNAL

ESTRELAS INFERNAL SR. COISO ESTRELAS SR. COISO FUGINDO XIII

GREVE GERAL CHUVA INÉDITA PONTE ATERRO LOCOMOÇÃO ÔNIBUS

VAN BARCO QUEBRADO ENCHEU ENCHENTE SUBMERSA MARÉ

CULTURAL LUGAR ROTINEIRO FUTURO OÁSIS AMARELO



PARTIMOS NUMA EXPEDIÇÃO EM BUSCA DE NÓS MESMOS, NO CAMINHO TENTAMOS ESCUTAR O OUTRO, TENTAMOS NOS DEIXAR ATRAVESSAR PELO OUTRO, OLHAMOS COM OLHOS SINCEROS E ENCONTRAMOS NOSSAS DIFICULDADES E LIMITAÇÕES, ESTAMOS CONTAMINADOS DE OUTROS SOTAQUES, GESTOS E SABORES, ESTAMOS DOENTES DE ÓDIO E TERNURA, BUSCAMOS ESTAR LÚCIDOS E EMBRIAGADOS NO MEIO DESSA MULTIDÃO QUE SE AGITA E NÃO SE CONFORMA, PARTICIPAMOS DAS GUERRAS NAS RUAS; FESTEJAMOS, DEFENDEMOS OS DIREITOS DE TODOS; VENCEMOS PEQUENAS DISTÂNCIAS; ECONOMIZAMOS OPINIÕES DESNECESSÁRIAS; FICAMOS AMEDRONTADOS; NOS CALAMOS; PROTEGEMOS NOSSOS INTERESSES PEQUENOS E PARTICULARES; OUVIMOS ELOGIOS; FOMOS CRITICADOS; DEVORAMOS PENSAMENTOS E PALAVRAS; FOMOS DOCES E AGRESSIVOS; CAGAMOS SANGUE E BELEZA.

ARTISTAS MIGRANTES TENTAMOS MANTER OS SENTIDOS ATENTOS, RECONHECENDO NOSSA INSIGNIFICÂNCIA E NOSSO PODER, ABRIMOS A BOCA E GRITAMOS PELADOS NAS RUAS! DIGERIMOS HISTÓRIAS, PASSADOS, CRONOLOGIAS, PREVISÕES, PESSIMISMOS, DE NOSSA JANELA OLHAMOS O OUTRO, PARA O OUTRO, E NAS PALAVRAS DE OUTROS ENCONTRAMOS TAMBÉM AS NOSSAS. SONHAMOS OUTROS SONHOS, E COM FURIOSO DESEJO DE COMPARTILHAR A VIDA, ORGANIZAMOS UMA FESTA E OS CONVIDAMOS PARA DANÇAR!

NADJA NAIRA

SE PUDESSE FAZER BROTAIR GENTE EM CENA, INVENTARIA ALGUÉM QUE REPETISSE JEITO DE FALAR, ESTRATÉGIAS DE SEDUÇÃO E ALGUMAS HISTÓRIAS, DOS GUIAS QUE FIZERAM A NOSSA SORTE Nesses recantos brasileiros, pediria para esse cantor costurar as cenas solo, errando o passo sem titubear, andando mal mesmo, a catar cavaco, como se o seu esqueleto não dependesse de músculos, tendões e sangue para se manter ereto;

pediria para essa atriz não polir os esforços para deixar o público que veio assistir, sem pressa de partir, como se cada dela parecesse um fim de namoro precipitado, e que o número seguinte soasse como uma música sem letra cantando, com detalhes, algum episódio da história do país, uma narrativa sangrenta, mas que cantada assim, faria quem ouviu assoviar pela rua na manhã seguinte, a caminho do trabalho, dentro do ônibus no fone de alguém;

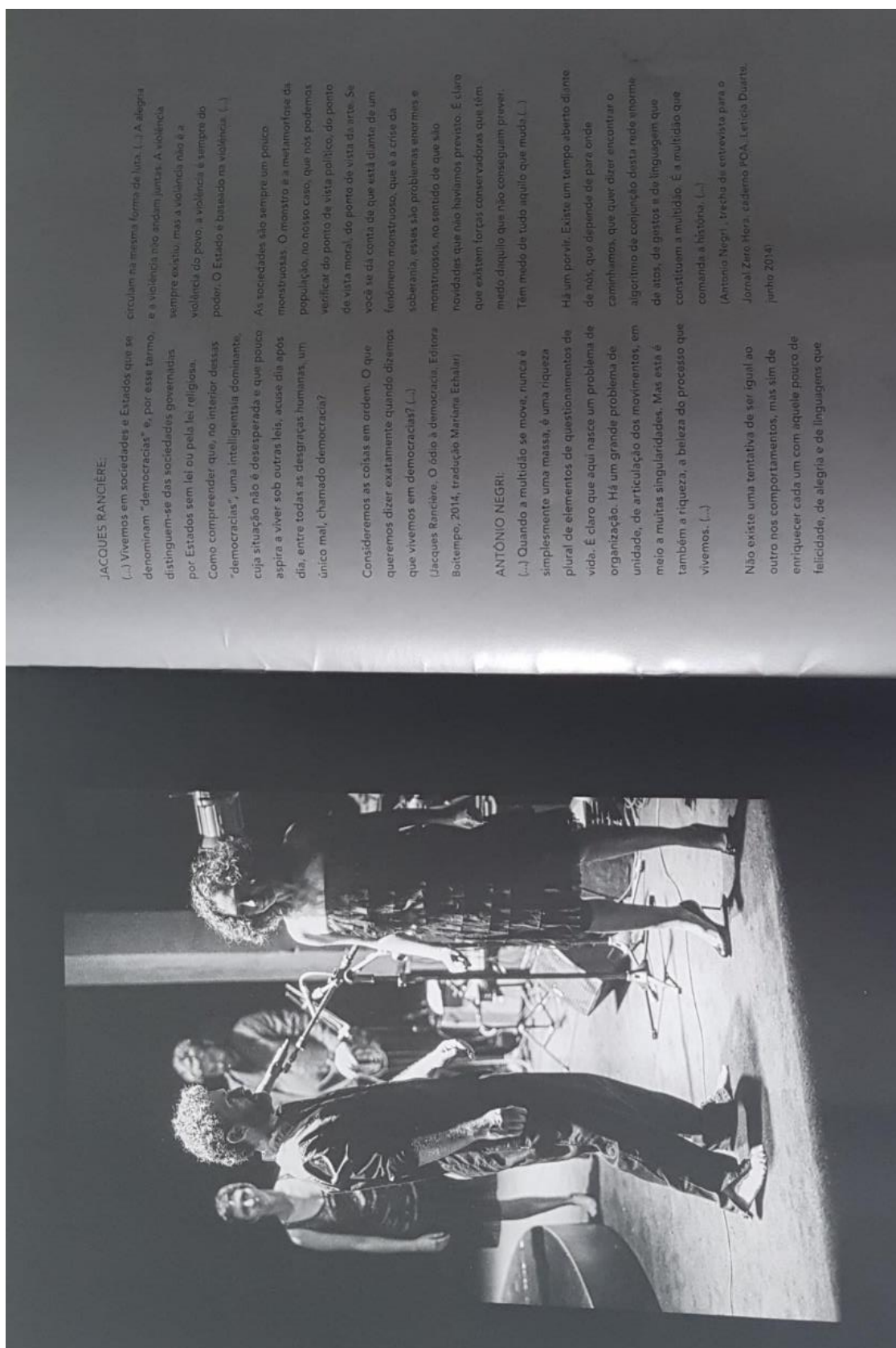
depois, tentaria descobrir um jeito de nós juntar, eu e meus companheiros, a essa gente inventada, para as nossas competências se completarem sem susto.

RODRIGO BOLZAN

PARA NÓS, UM NOVO TRABALHO DE TEATRO É SEMPRE PROPOR UM NOVO ENCONTRO. PENSAR O LUGAR DO ATOR EM CADA NOVO ENCONTRO É NOSSO OFÍCIO. NO PROJETO BRASIL O LUGAR DO ATOR NÃO SE LIMITA AO PALCO. ELE FOI CONSTRUÍDO EM CADA LIVRO LIDO, EM CADA DISCURSO REVISITADO, CADA PALESTRA/FALA APRECIADA, CADA PESSOA ENCONTRADA NESTE CAMINHO. ESTE LUGAR É COMPREENDENDO NOS DESAFIOS DIÁRIOS, CONSTANTES, E A CADA NOVA ENTRADA EM CENA. É UM LUGAR AMPLO, LARGO, IMENSO, QUE PRECISAMOS CONQUISTAR, DESBRAVANDO-O, FAZENDO ACONTECER, OU NÃO, COMO PROPONENTES DESTES ENCONTROS, DESEJAMOS QUE ELE ACONTEÇA DE FATO.

NESTE MOMENTO, ESTAMOS COM AS BOCAS ENTUPIDAS DE BRASIL, MASTIGANDO INCESSANTEMENTE, COM UMA SALIVA QUE PARECE NÃO DAR CONTA DO RECADADO. O BRASIL E NÓS, DA COMPANHIA BRASILEIRA, TEM SIDO UMA LONGA HISTÓRIA, QUE ESTÁ LONGE DE ACABAR, UM PROJETO QUE SE INICIA APENAS, E QUE NOS ACOMPANHARÁ ENQUANTO SEGUIRMOS NA ARTE.

GIOVANA SOAR



JACQUES RANCIERE:

(...) Vivemos em sociedades e Estados que se denominam "democracias" e, por esse termo, distinguem-se das sociedades governadas por Estados sem lei ou pela lei religiosa.

Como compreender que, no interior dessas "democracias", uma inteligência dominante, cuja situação não é desesperada e que pouco aspira a viver sob outras leis, acuse dia após dia, entre todas as desgraças humanas, um único mal, chamado democracia?

Consideremos as coisas em ordem: O que queremos dizer exatamente quando dizemos que vivemos em democracias? (...)

(Jacques Rancière, O ódio à democracia, Editora Boitempo, 2014, tradução Mariana Echalar)

ANTÔNIO NEGRÍ:

(...) Quando a multidão se move, nunca é simplesmente uma massa, é uma riqueza plural de elementos de questionamentos da vida. É claro que aqui nasce um problema de organização. Há um grande problema de unidade, de articulação dos movimentos, em meio a muitas singularidades. Mas esta é também a riqueza, a beleza do processo que vivemos. (...)

Não existe uma tentativa de ser igual ao outro nos comportamentos, mas sim de enriquecer cada um com aquele pouco de felicidade, de alegria e de linguagens que

circulam na mesma forma de luta. (...) A alegria e a violência não andam juntas. A violência sempre existiu, mas a violência não é a violência do povo, a violência é sempre do poder. O Estado é baseado na violência. (...)

As sociedades são sempre um pouco monstruosas. O monstro é a metamorfose da população, no nosso caso, que nós podemos verificar do ponto de vista político, do ponto de vista moral, do ponto de vista da arte. Se você se dá conta de que está diante de um fenômeno monstruoso, que é a crise da soberania, estas são problemas enormes e monstruosos, no sentido de que são novidades que não havíamos previsto. É claro que existem forças conservadoras que têm medo daquilo que não conseguem prever. Tem medo de tudo aquilo que muda. (...)

Há um porvir. Existe um tempo aberto diante de nós, que depende de para onde caminhamos, que quer dizer encontrar o algoritmo de conjunção desta rede enorme de atos, de gestos e de linguagens que constituem a multidão. É a multidão que comanda a história. (...)

(Antonio Negri, Trecho de entrevista para o Jornal Zero Hora, cidade de POA, Leticia Duarte, junho 2014)

DIREÇÃO: MARCIO ABREU
ELENCO: GIOVANA SOAR, NADJA NAIRA E RODRIGO BOLZAN
MÚSICO: FELIPE STORINO
DRAMATURGIA: GIOVANA SOAR, MARCIO ABREU, NADJA NAIRA, RODRIGO BOLZAN

TRILHA E EFEITOS SONOROS: FELIPE STORINO
ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: NADJA NAIRA
DIREÇÃO DE MOVIMENTO: MARCIA RUBIN
ORIENTAÇÃO DE TEXTO E CONSULTORIA VOCAL: BABAYA
ILUMINAÇÃO: NADJA NAIRA E BETO BRUEL
CENOGRRAFIA E CONTRARREGAGEM: FERNANDO MARÉS
FIGURINO: TICIANA PASSOS

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: CÁSSIA DAMASCENO
PRODUÇÃO EXECUTIVA: ISADORA FLORES
PRODUÇÃO E OPERAÇÃO TÉCNICA: HENRIQUE LINHARES
ESTAGIÁRIA DE PRODUÇÃO: AMANDA NOGUEIRA

PRODUÇÃO LOCAL NO RIO DE JANEIRO: VERONICA PRATES - QUINTAL PRODUÇÕES
PRODUÇÃO LOCAL EM BRÁSILIA: MILCA LUNA - MARÉ CHEIA PRODUÇÕES E EVENTOS
PRODUÇÃO LOCAL EM SALVADOR: FELIPE ASSIS E RICARDO LIBÓRIO - 70ITO PROJETOS E PRODUÇÕES E REALEJO PROJETOS CULTURAIS
PRODUÇÃO LOCAL EM PORTO ALEGRE: FERNANDO ZUGNO - ARTWORKS PRODUÇÕES
PRODUÇÃO LOCAL EM MANAUS: H PRODUÇÕES

TRANSCRIÇÕES: HENRIQUE LINHARES
REVISÃO DE TRADIÇÃO: KYSY FISCHER
CONTRARREGRAS (CIRCULAÇÃO): KYSY FISCHER, ELISA RIBEIRO E LIZA MACHADO

PROJETO GRÁFICO: 45JJ

FOTOS: ELENIZE DEZGENISKI, MARCELO ALMEIDA E NANA MORAES
ASSESSORIA DE IMPRENSA: FABIANO CAMARGO (FC COMUNICAÇÃO), LUCIANA MEDEIROS (VERBO VIRTUAL), CARLA SPEGIORIN E MARIANA MOREIRA (ÂNCORA COMUNICAÇÃO)
CENOTÉCNICA: ANDERSON QUINSLER
SERRALHEIRO: JOSIEL PARIS
ELETRICISTA: GIOVANE BRITO

ARTISTAS COLABORADORES: RANIERI GONZALEZ, EDSON ROCHA, RENATA SORRAH,
CÁSSIA DAMASCENO
OFICINAS DE APRIMORAMENTO: ELEONORA FABIÃO, ERELISA VIEIRA
SEMINÁRIOS: ELEONORA FABIÃO, MARIO HÉLIO GOMES DE LIMA, ANDRÉ EGG, SANDRA STROPARO, ITAÉRCIO ROCHA, ALY MURITIBA
ENTREVISTAS E ENCONTROS: DONA EVA SOPHER, HÉLIO EICHBAUER, MAESTRO LETIERES LEITE,
SR. DIMITRI GANZELEVITCH, FABIANO DE FREITAS E TEATRO DE EXTREMOS, FAVELA FORÇA,
BRUNO MEIRINHO, ILÉ AYÉ

16

PATROCÍNIO

BR PETROBRAS

BRASIL

A G R A D E C I M E N T O S

REGINA STUDART, JOZIANE PERDIGÃO VIEIRA, RICARDO MOTTA, PATRICIA KAMIS, GABRIEL SCHWARTZ, LUCIANO LIMA, RODRIGO FERRARINI, GUSTAVO PROENÇA, ANDERSON QUINSLER, RODRIGO HAYALLA, A TODOS OS PARTICIPANTES DAS OFICINAS E MOSTRAS DE PROCESSO, DÉBORA MOREIRA, DYEGO MONNZAHO, EFRAIM MOURÃO, FALINY BARROS, CARLYLE ZAMITH E JOSÉ AUGUSTO CARDOSO, MARCIO BRÁS, FERNANDO ZUGNO, MILCA LUNA, VERÔNICA PRATES, RENATA CARLETTO, PATRICIA WOHLKE FCC- DEP. LITERATURA, JORGE TONATTO, MARCIO SOUZA, JOICE MARINO, MAURICIO LIMA, LEONARDO CORAJO, EVEE ÁVILA, VALÊNCIA LOSADA, SR. JOSÉ ROBERTO DINIZ DE MORAES, MARGIT LEISNER, THOMAS QUILLARDET, RENATA HARDY, CRIS LARIN, INEZ VIANA, TEATRO GLAUCE ROCHA - FUNARTE, MÔNICA RISCHBIETER, NINA RIBAS, MARCELO ALMEIDA, JOSÉ MARIA, SILVIA PATZSCH, CIDADE PLANOS, GRIFO ARQUITETURA, WESHAPE DESIGN, PABLITO KUCARZ, RENATA PETISCO (IN MEMORIAM), LICA CAPOVILLA, BEATRIZ RADUNSKY, JAIRÓ BANKHARDT, TROY ROSSILHO, TEREZA GUIMARÃES, PAULO MATTOS, CELY BIANCHI, RENATA SORRAH, DONA EVA SOPHER, HÉLIO EICHBAUER, MAESTRO LETIERES LEITE, SR. DIMITRI ESPAÇO GANZELEVITCH, FABIANO DE FREITAS E TEATRO DE EXTREMOS, FAVELA FORÇA, BRUNO MEIRINHO, LUIS FERNANDO MALHEIROS, ILÉ AYÉ, FABIANA MARQUES, CELMA UNGARO, DAYANA ZDEBSKY DE CORDOVA, THIAGO MOREIRA CAROLINA MENDONÇA, CELSO SIM, RODRIGO ANDREOLLI, JOÃO DIAS TURCHI, GUSTAVO COLOMBINI.

PROJETO BRASIL teve pré-estreia nos dias 26 e 27 de setembro no teatro José Maria Santos, em Curitiba, e estreia no dia 02 de outubro no Mezanino do Espaço Sesc, no Rio de Janeiro.

